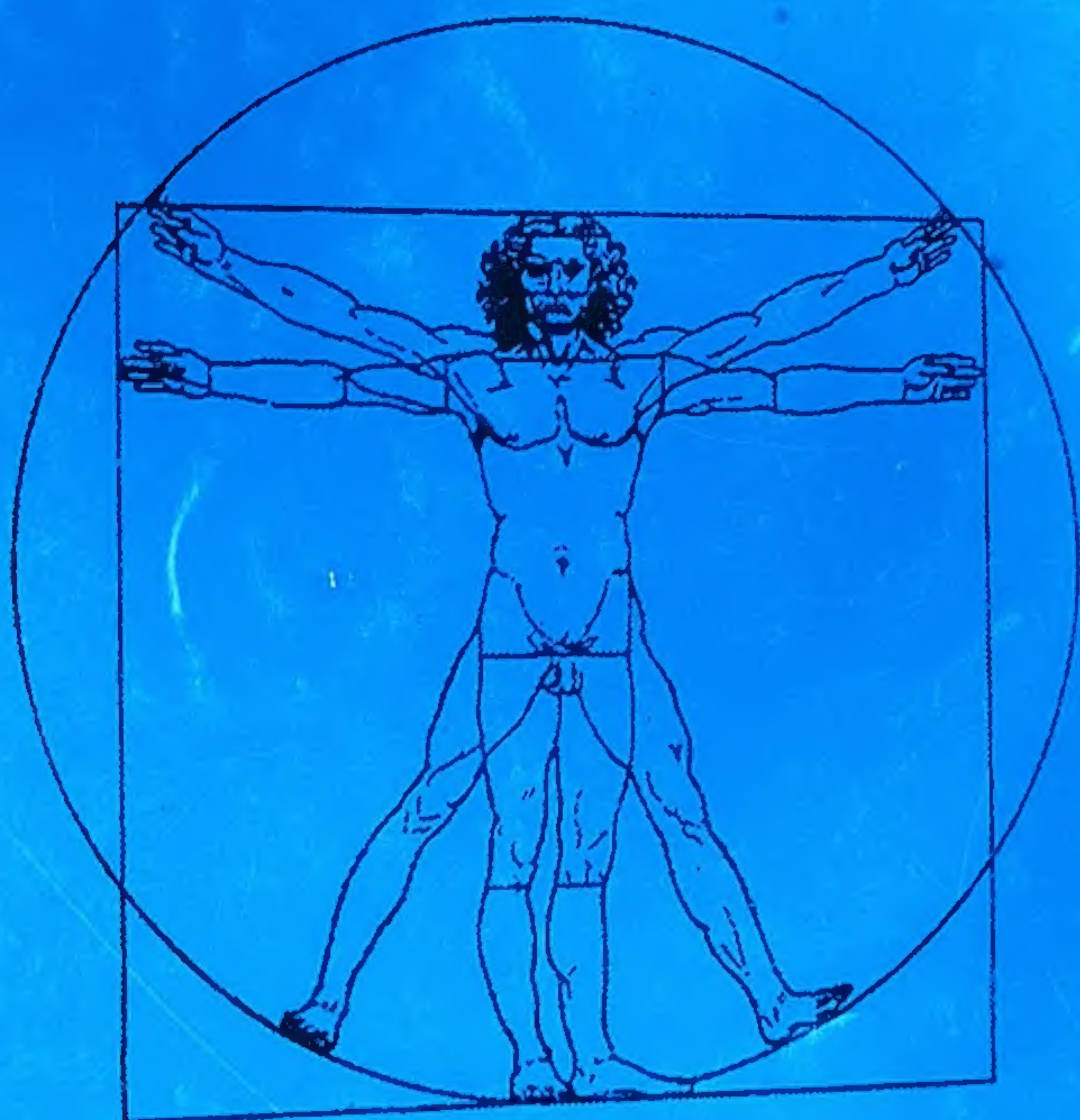


24  
27.949

**Mircea ISPIR**

**STUDIUL DESENULUI, CULORII,  
COMPOZIȚIEI ȘI EXPRESIEI  
ÎN ARTA ECLESIALĂ**



**volumul I**

**STUDIUL DESENULUI ȘI ELEMENTE  
DE ANTROPOLOGIE ARTISTICĂ**

**EDITURA JUNIMEA**

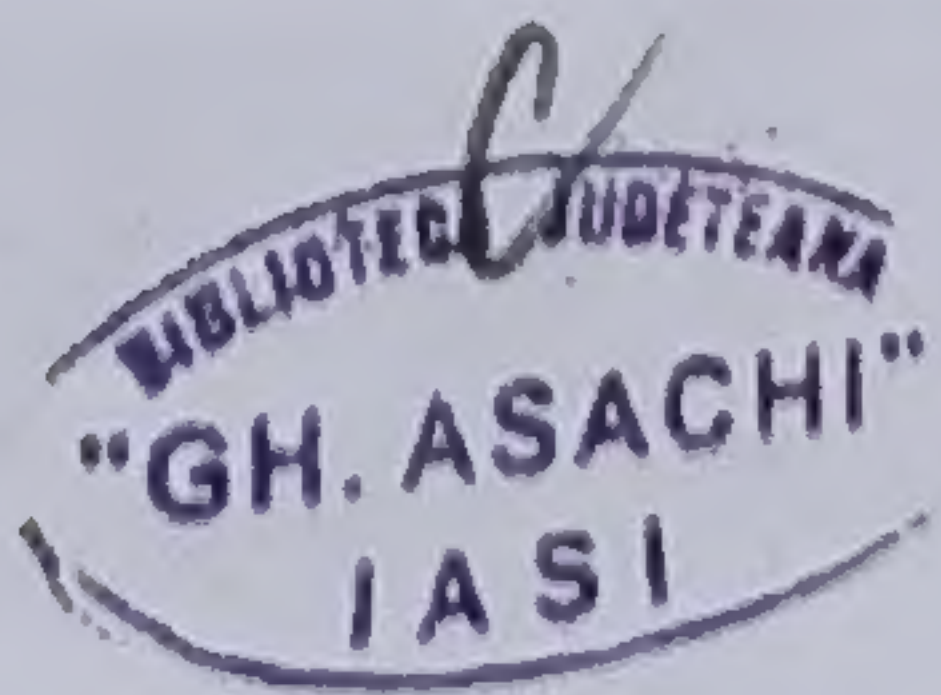


**Conf. univ. Mircea ISPIR**

**STUDIUL DESENULUI, CULORII,  
COMPOZIȚIEI ȘI EXPRESIEI  
ÎN ARTA ECLESIALĂ**

**volumul I**

***STUDIUL DESENULUI ȘI ELEMENTE  
DE ANTROPOLOGIE ARTISTICĂ***



**EDITURA JUNIMEA**



III 27. 949 (vol. 1)

V/04

Din partea autorului



741  
1-85

## Studiul desenului ,culorii,compozitiei si expresiei in arta eclesiala, Volumul I

Studiul desenului si al culorii este conceput intr-o abordare moderna si originala a problematicii privind unele aspecte ale teoriei si aplicatiei in arta eclesiala.

Raspund astfel obiectivelor planului de invatamant superior pentru domeniul conservarii si restaurarii patrimoniului cultural.

Am abordat temele in mod interdisciplinar si integrativ al tuturor aspectelor legate de studiul desenului,culorii,compozitiei si expresiei implicate la punerea in opera a artei eclesiale si in procesele de conservare si restaurare .

Informatiile sunt structurate pe sapte capitole :

- ◆ Capitolul I. Corpul uman si formele vietii in arta .Evolutia acestora in timp;
- ◆ Capitolul II .Proportiile corpului in arta antica si moderna;
- ◆ Capitolul III.Expresia omului in arta eclesiala;
- ◆ Capitolul IV.Elemente de studiul desenului ca document al realitatii obiective;
- ◆ Capitolul V.Principii de organizare formala compositionala in arta eclesiastica;
- ◆ Capitolul VI.Analiza culorii;
- ◆ Capitolul VII.Aspecte practice privind studiul desenului si al culorii.

Experienta artistica ,didactica si stiintifica de peste 30 ani m-au condus la sistematizarea si corelarea intre desen si culoare ,intr-o maniera dinamica explicativa care sa duca in final ,la satisfactia unei intelegeri stiintifice si tehnice a proceselor si fenomenelor implicate in punerea in opera sau in operatiile de conservare - restauratie.

Conferentiar dr. Mircea Ispir  
membru UAP din Romania



## CAPITOLUL I

### CORPUL UMAN ȘI FORMELE VIETII ÎN ARTĂ. EVOLUȚIA ACESTORA ÎN TIMP

#### 1.1. Corpul uman în diverse reprezentări plastice

În anul 1857, *Pasteur*, descoperind cei doi izomeri ai acidului para-tartric, a demonstrat pentru prima oară, opțiunea organismelor vii, pentru anumite structuri moleculare (pentru anumiți enantiomeri optic activi). Mai târziu, *Nicolle* a confirmat specificitatea "*sîmetriei vieții*", arătînd că glucoza naturală, care este un zahăr dextrogir, este aliment ușor de asimilat de către ființele vii, în timp ce zahărul levogir rămîne practic inasimilabil.

Se evidențiază astfel, în intimitatea materiei vii, principiul morfologic director al vieții, demonstrat de către *Zeissing*, prin verificarea proporției secțiunii de aur de către raporturile de egalitate ale anumitor segmente din corpul uman.

*Vitruvius*, a cărui operă se baza pe o tradiție în artă de cinci secole, cunoștea un sistem de proporții "geometrice" bazat pe numere incommensurabile, astfel el a găsit corespondențele între coloana dorică (cu modul  $1/6$ ) și corpul masculin și între coloana ionică (cu modul  $1/8$ ) și corpul feminin. *Vitruvius* transpunea conceptul corespondenței între macrocosmos și microcosmos, enunțat de *Platon* în dialogul cu *Timeu*, în care armonia vieții, simbolizată prin jocul subtil de proporții al corpului uman, era pusă în legătură cu armonia universului. *Leonardo da Vinci*, în desenul său proporțional (din Academia din Venetia), al omului înscris în pătrat și în cerc, a creat emblema acestei corespondențe, bazată pe "*divina proporție*" deificată de către prietenul său *Luca Pacioli*.



*Matilda C. Ghyka* a studiat implicațiile geometriei în formele fizico-chimice anorganice, dirijate de principiul minimei acțiuni (al lui Hamilton), care ajung în stările finale de echilibru, la configurații geometrice regulate: sisteme spațiale cubice, rețele hexagonale sau triunghiulare, în plan etc. Spre deosebire de acestea, formele vii (flori, organisme marine, corpul uman) au o morfologie dirijată de principiul asimetriei secțiunii de aur, realizând, cel mai adesea, simetria pentagonală, derivată din raportul de egalitate a anumitor segmente din corpul uman.

Cauza acestei asimetrii este creșterea "*homotetică*", provocând forme succesive, care rămân asemenea cu ele însele. Creșterea ființelor vii lucrează dinăuntru în afară, prin *inhibiție* și nu prin adaos sau *aglutinare* așa cum este în cazul formării cristalelor.

Curba ideală a creșterii homotetice este *spirala logaritmică*, remarcată pentru prima dată de *Descartes*, în 1638 și descrisă de *Bernoulli* în 1698.

*Spirala logaritmică* este geometria directoare a scoicilor și *principiul fundamental taxonomic*.

Considerarea simetriei formelor din natură, ca o expresie spațială a forțelor care acționează în timp, este un mod de înțelegere legat îndeosebi de fizica modernă.

Artiștii din toate timpurile au înregistrat, observând și imitând natura, această relație fundamentală, evidențiată în ultimele decade ale secolului nostru prin descoperirile din domeniul fizicii particulelor elementare. *René Huyghe* a cercetat, cu mult discernământ, raporturile forță-formă în natură și reflectarea lor în artă, arătând diversele modalități de adaptare ale formei și timpului, descoperite intuitiv de către artiști. El a arătat că viața, care poartă germenul libertății non-entropice, dezleagă formele de perfecțiunea spațială a simetriei, prin implicarea ritmului alternant, care transpune timpul în formă.



Se pot distinge astfel diferite grade de libertate prin manifestările energiei în formă, mergînd de la simetria spațială înghețată, trecînd prin ritmurile alternante către formele curbe, libere și imprevizibile (dinamice).

Formele forțelor sunt realizate, atît la scară cosmică (marea nebuloasă a constelației Orion - imaginea energiei primordiale turbionante, în univers), cît și la scara naturii înconjurătoare sau la realizările tehnicii umane: în formele gigante ale munților, care redau drama forțelor telurice în meandrele și sinuozitățile râurilor, expresia forțelor pasive de curgere a structurilor stratigrafice a materialelor magmatice (desenul și culoarea secțiunilor transversale a unor roci, minerale etc.) sau în diversitatea nesfîrșită a formelor și ramificațiilor în regnul vegetal (rădăcini, trunchiuri, ramuri etc.).

Dintre formele concepute (inventate) de om, ca rezultat la actului de creație artistică sau tehnică, produse ale inteligenței, sunt figurile rectangulare, care apar în artă, începînd cu arhitectura egipteană, pînă la cea a lui *Mies van Rohe* și de la metopele și triglifele templului grec, la sistemele ortogonale ale lui *Mondrian*. Acestea sunt forme statice, comparabile cu formele inerției din geometria naturală hexagonală a cristalelor.

Viața a optat pentru simetria pentagonală, ca și pentru formele și traseele curbe, care înscriu dimensiunea timpului. Formele aerodinamice ale tehnicii, realizate de avioanele supersonice, ca și cele din artă, s-au născut concomitent, reprezentînd, în ambele cazuri, penetrarea forței temporale în întinderea spațială.

Începînd cu secolul al XVII-lea, geometria a deschis domeniul neprevăzut al curbilor, prin *Descartes* - creatorul geometriei analitice, care a utilizat curbele pentru a traduce ecuațiile timpului: variațiile și variabilele. *Leonardo da Vinci* a fost primul artist preocupat de mișcare, în concepția modernă a înregistrării forțelor, de la cele cosmice, reprezentate de el prin turbioanele văzduhului, la



cele terestre, desenate prin vârtejurile apei, prin freamătul ramificațiilor copacilor și în cursele călăreților vijelioși din timpul bătăliilor.

Generalizarea observației tipurilor de forme din artă a fost atribuită lui *Wölfflin*, care a făcut distincția între formele statice ale Clasicului (închise, cu o geometrie stabilizatoare) și formele Barocului (deschise, fluide, dirijate de geometria curbilor și spiralelor).

Curbele, care redau dinamica forțelor, tensiunile și flexiunile lor din arhitectura gotică, au devenit, în arhitectura modernă, combinații flexibile de trasee care depășesc soluțiile statice, ca în arhitectura lui *Le Corbusier de la Ronchamp*, în aceea a italianului *Nervi* sau, mai recent, a finlandezului *Eero Saarinen*, construcții care au fost prefigurate în sculpturile lui *Pevsner*, adevărate materializări spațiale ale unor ecuații de gradul trei.

Formele corpului uman, ca expresie a realizării forțelor, au fost mai puțin puse în discuție. Au devenit clasice formele structurilor anatomice realizate de țesutul conjunctiv, în special, în forma funcțională a structurii osului a cărei morfogeneză a fost relevată încă din secolul trecut de către *Culmann*, constructorul diagramei liniilor de forță ale epifizei superioare a femurului.

*Morfologia antropologică* a distins tipurile corporale rasiale și tipurile de construcție, cu variația polară: înalt-scund, verificată statistic de către *Viola* și explicată, prin conducerea hormonală a creșterii, de către *Pende*.

Forma de ansamblu a corpului s-a crezut mult timp prea complicată pentru o explicație funcțional-mecanică. Interpretarea ei trebuie să țină seama de deosebirile fundamentale dintre funcțiile creatoare de forme, denumite de germani *Gestaltfunktion* și funcțiile organice de asimilare și întreținere a vieții, denumite *Betriebsfunktion*. Primele sunt funcțiuni mecanice, care determină



presiunile, tracțiunile, torsiunile și care acționează asupra țesuturilor conjunctive, numite și ele *mecanice* sau *tectonice*, precum și asupra țesutului muscular prin organele acestor țesuturi și respectiv ansamblul lor, cum ar fi aparatul locomotor, ca sistem funcțional.

Nu s-a realizat suficient faptul că forma exterioară a corpului este determinată de aparatul locomotor și că simetria bilaterală, ce caracterizează omul ca vertebrat, este dată de aparatul locomotor și nu prin întregul organism. *Leonardo da Vinci* observase și figurase disimetria viscerelor, cuprinsă în simetria formelor corpului ("*Desenul corpului uman*", Windsor Castle, Royal Collection).

Formele umane posedă, în aparatul locomotor, semnele poziției verticale și ale locomoției bipede. Mișcările membrelor inferioare în mers sau ale membrelor superioare, în prehensiune, cer din punct de vedere mecanic ca ele să se înjumătățească în articulațiile principale: genunchiul și cotul (aproximativ), fiind în consecință, proporționate în modul cel mai simplu, în segmentele lor principale.

Poziția (stațiunea) verticală a realizat și un alt caracter proporțional, principal: înjumătățirea corpului în dreptul pubelui, necesară unei bune echilibrări a centrului de greutate, situat deasupra sprijinului femural, în dreptul bazei sacrului.

Aceste constatări nu au scăpat nici unui sistem proporțional artistic, care a scos în evidență structura statică a corpului. Proporțiile corpului pot fi descoperite empiric și realizate numai prin simțul proporțional, inerent oricărui artist dotat. Sistemele proporționale constructive, cum este *carelajul egiptean*, se adresau nu atât artiștilor cât mai ales artizanilor - *scribi de contururi*, care reproduceau opera unui maestru.

De la greci, sistemul proporțional, *canonul* a avut un alt rol, sensul estetic de fixare și normare a frumuseții. O anumită viziune *canonică*, avînd rădăcinile în Antichitatea greco-romană, a stat la



baza reprezentării omului în arta tuturor curențelor clasice (clasicismelor).

Începînd din *Renastere*, arta italiană, care a impus această imagine a omului, a devenit etalonul artei "bune", considerată multă vreme ca prototip al artei, a cărei cunoaștere era pentru artist obligatorie. Numai *Bruegel* nu a folosit nimic după vizitarea Italiei și singurul, *Rembrandt*, a refuzat să o recunoască, socotind formele italiene ale corpului *academice*. Cînd *Dürer*, sub influența lui *Jacopo Barbari*, a început cercetările asupra proporțiilor, a conceput acest studiu în spiritul italian, care perpetua, prin *Alberti* și apoi prin *Leonardo*, ideea lui *Vitruvius* a unui "homo bene figuratus", omul frumos al Clasicismului. După ce și-a impus motivațiile personale, a continuat cercetările, ajungînd la alte concluzii, și anume, la concepția variantelor tipurilor morfologice, cîștigînd astfel o vedere științifică în detrimentul înțelegerii artistice. *Dürer* nu concepea un artist care să nu poată proporționa "din ochi" grosimea membrelor. El nota cu grijă și cu meticulozitate, în prima sa carte asupra proporțiilor, pînă la fracțiuni mărunte de talie sau pînă la fracțiuni și mai mărunte, ale unui modul  $1/6$  a corpului, iar în cartea a doua prezenta *rigla lui Alberti*.

Discuțiile asupra proporțiilor purtate în zilele noastre (primul congres internațional asupra proporțiilor în artă, ținut la Milano în 1951 și Mitingul de la Royal Institute of British Architects, 1957) au socotit sistemele proporționale artistice numai sub aspectul lor de îndreptar de lucru al artistului, fără a putea hotărî pe care din ele să-l califice cel mai bun.

Numai *Erwin Panofsky* (1955) a judecat cu claritate că sistemele proporționale artistice sunt o expresie a stilurilor artei de care au fost legate.



Această interpretare istorică a sistemelor de proporții a făcut ca ele să fie legate de problemele estetice ale artei, și nu de cele pedagogice, cum ar fi firesc.

Cînd *expresivul* a dominat în artă, *frumusețea* și importanța proporțiilor au diminuat prin imposibilitatea de a explica modelul static al corpului în reprezentările sale dinamice. *Michelangelo* declarase că pe el îl interesează mai mult "*atti e gesti*" decît proporțiile, iar cînd *Manierismul* și apoi *Barocul* au declanșat energiile forțelor, care au animat figurile și cînd acestea au devenit "plonjante" și "plutitoare" în arta unui *Correggio* sau *Tintoretto*, problema proporțiilor a făcut loc perspectivei aplicate corpului uman: *racursiul*. *Vitruvius* vorbise despre corecturile care trebuie aduse figurii, în raport cu mișcarea și situația lor în spațiu, iar *Leonardo* găsisse explicațiile anatomo-mecanice ale modificărilor proporțiilor în mișcare. Astfel, chiar opera acestuia anunța un nou gen de frumusețe în dinamismul figurilor.

Reluarea modernă a problemei proporțiilor pe baza cercetărilor antropologice de către *Richer*, cu un scop didactic, nu a făcut să avanseze cu nimic înțelegerea lor, căci recurgînd în canonul său la împărțirea artistică în lungimi de cap, el redescoperea niște adevăruri vechi.

Orice sistem de proporții vizează o obiectivare a formei corpului, ceea ce s-a obținut într-o oarecare măsură, judecînd rezultatele asemănătoare ale tuturor sistemelor de proporționare artistice, cunoscute.

Reprezentarea corpului în artă este însă o acțiune de "*personalizare*" a formelor, întrucît orice artist opune, obiectivității naturii, subiectivul stilistic și, funcționalității obiective, - mișcării fiziologice - funcționalitatea artistică, stilistică, cu însușirile statice sau dinamice, atît de importantă pentru caracterizarea clasicului și Barocului.



Structurile naturii, cu pulsațiile vieții: ramificația, sinuozitatea, încurbarea sunt traduse în structurile gândirii care nu cunoaște decît organizarea ritmică.

Se confundă, de obicei, ritmul cu metrul, atunci cînd ritmul cardiac sau respirator se confundă cu tempo-ul accelerat sau încetinit. Ritmul în artele plastice, arte spațiale, este transpunerea unui principiu venit din muzică, artă "cronică". El presupune aici, o anumită organizare a timpului, o "cronomie" cum a numit-o *Igor Stravinsky* (1967). Considerînd plastica și, în special arhitectura, o "muzică spațială" (*G. M. Cantacuzino*, Palladio, 1928), putem reține ceea ce marele compozitor a spus despre esența ritmului, alcătuiind "*elementul timp*" care, alături de "*elementul sunet*", se găsește la baza creației muzicale. "Legile care comandă mișcarea sunetelor cer prezența unei valori măsurabile și constante cum este metrul, element pur material, cu ajutorul căruia se alcătuieste ritmul, element pur formal. Cu alte cuvinte, metrul rezolvă problema de a se ști în cîte părți egale se împarte unitatea muzicală pe care o numim măsură, iar ritmul rezolvă problema de a ști cum vor fi grupate aceste părți egale într-o măsură dată - metrul -, oferindu-ne în sine numai elemente de simetrie și presupunînd continuități care se pot aduna, este utilizat în mod necesar de ritm al cărui oficiu este de a comanda mișcarea, împărțind cantitățile procurate de măsuri.

În conflictul ritmului cu metrul ne izbește obsesia unei regularități. Aceste bătăi izocrone nu sunt decît un mijloc pentru a scoate în evidență fantezia ritmică și ele sunt acelea care determină surpriza și creează neprevăzutul...Pulsația metrului ne dezvăluie prezența invenției ritmice" (*I. Stravinsky*, 1967).

Este evident că ceea ce se numește ritm în natură nu este decît traducerea figurată a unei structuri mentale, cu stabilirea unei analogii între structurile naturii și structurile gândirii.



Nu este de mirare că adesea formele vieții au fost confundate cu formele artei, vorbindu-se despre frumusețea corpului în artă, ca și despre frumusețea lui naturală, judecând după valoarea artistică a corpului reprezentat sau "artializat", cum spune Montaigne, după corectitudinea anatomică și concepînd o analiză științifică a unei opere artistice (*P. Richer*, 1925). Se trece astfel peste distincția enunțată de către *Goethe*, laconic: "*Naturwirklichkeit-Kunstwahrheit*".

## 1.2. Nudul în arta clasică și modernă

Corpul gol, nudul, a apărut în istoria artei ca produsul unei culturi care depășea orizontul primelor civilizații ale Orientului, al civilizațiilor "cosmetice": ale coafurii, podoabelor și costumului, semnele rangului social.

În imperiile despotice ale Vechiului Orient, nuditatea era semnul sclaviei, a treptelor de jos, necultivate, precum și a prizonieratului. "Scribul" egiptean, de o condiție socială plebeiană, curtezanele banchetelor, dansatoarele, nu au alcătuit niciodată motivul plasticii monumentale. În Vechiul Orient, fastul și luxul costumului au reprezentat simboluri ale demnității umane.

Simbol al fecundității, în plastica preistorică și motiv ascuns al erotismului în mitologiile indiene, nudul feminin este singurul care a fost legat, deopotrivă, de gîndirea metafizică și de bucuria profană a simțurilor.

Grecii au fost primii, care au opus demnității cosmetice a omului, frumusețea naturală a corpului, admițînd nuditatea publică. Legată de cultura fizică, semn al avansului culturii spirituale, ea a fost, la început, exclusiv masculină. În timpul lui *Platon* (427-347), elita socială oligarhică nu separa cele două culturi, înlocuind aparatul pompos al ținutei aristocratice cu draperia anatomizată și cu



"Nuditatea este, ca și moartea, democratică", a observat un istoric de artă (*J. Lange*, 1943), remarcând că grecii au înfrunghiat plastic, nu numai nuditatea învingătorilor olimpici, ci și a luptătorilor, a hopliților armați, care apar goi în frontoanele templului din Egina.

Pentru prima dată în istorie, nuditatea devine un motiv al culturii publice, al politicii, plasticii și literaturii. Aristocrația militară spartană pregătise această trăsătură a civilizației ateniene, acordând tinerelor spartane, în onoarea Herei, chitonul scurt și fără mâneci, și luptătoarelor lacedemone (*fainomesides*), dezgolirea coapselor. Etosul vieții austere și cultura fizică militară precedaseră astfel estetica nudității democrației ateniene.

Corpul, ca și portretul, nu a fost, în Clasicismul Grec, un obiect al individualizării. Conceput ca un simbol și anume al unui concept, unic în istorie, denumit "*kaloskagatos*", corpul uman nu putea fi decât "idealizat" de către plastica mării epoci. Triumful personal al atletului, ca și forma sculptorului, se contopeau cu onoarea cetății. Polyclet, Myron, Fidias, au fost exponenții acestei concepții în plastică. "Modelul" artistului, legendarul model, pe care justiția îl absolvise de indecența nudității, acordând o stare civilă hetairei, devenise un simbol al frumuseții, confundată în filosofia lui Platon cu binele suprem, emanație a divinității.

În secolul al IV-lea î.e.n., avansul individualismului a coborât nuditatea din sferele "ideilor" platoniciene. Cu Lysip își face apariția în artă un atlet oarecare, surprins într-un moment nesemnificativ al vieții, iar cu Praxiteles, pătrunde în plastica publică hetaira, cu intimitatea feminină și frivolitatea condiției sociale, cu gestică dezgolirii, premergătoarea "*deshabille*"-urilor moderne, care au făcut pe un amator de artă francez să exclame în fața celebrei Afrodite care schițează gestul femeii surprinse goale: "*La voila, la coquine des Medicis!*" Feminitatea învinsese vechea



situație socială și estetică a "efebei", izvorită din spirituala iubire între bărbat și tânăr.

Grațiosul și cochetul întîm au locuit, la un moment dat, ținuta severă a unei etichete publice, iar dramaticul și pateticul, de influență asiatică, au stricat echilibrul și măsura mișcărilor din arta rafinamentului atic. Plastica "de gen", cu minunatele statuete de Tanagra și Myrina, împreună cu decorația ceramică, ne introduc în intimitatea unei societăți dintre cele mai rafinate pe care le-au cunoscut civilizațiile.

Pe de altă parte, în monumente care depășeau măsura umană realizată de Partenon, cum este asiaticul Pergamon, eroii decorațiilor se agită și se contorsionează, angajați într-o luptă supraomenească. Idilicul și pateticul epocilor tîrzii subminaseră olimpianismul mării epoci iar sensibilitatea excesivă tulburase seninătatea și echilibrul rațiunii creînd paroxisme expresiei ca în grupul statuar "*Laocoon*".

Plastica legată de concepțiile etice și politice ale democrației ateniene, gravitînd în jurul Acropolei, s-a pulverizat, la un moment dat, în vastele spații ale Elenismului Imperialist, dominat de industrialismul cosmopolit. Naturalismul invadant într-o artă cu destinație privată a făcut din corpul din uman un instrument al stimulării afectivității și un obiect al excitațiilor simțurilor. "Modelul" legendarului Pygmalion a coborît de pe postamentul atelierului în intimitatea locuinței, unde a fost urmărit în atitudinile și gesticaintimității feminine. Atena, zeița lui Fidias, simbolul spiritualității, s-a transformat în impudica "Venus Kalipigos" iar "Afrodita din Cnidos" a lui Praxiteles care, stînd în picioare, atinge delicat un sprijin exterior, a coborît "pe vine" în "Ven accroupie" a batinianului Doidales.

Admirația pentru armonia corporală a făcut loc interesului analitic-științific pentru anatomie și pentru mișcările instabile lipsite



Formele anatomizate ale gladiatorului Borghese anunță, în Elenismul Grec, monstruosul pugilist roman al lui Apollonios.

Erotismul care invadase cultura pompeiană a creat scenele intime ale decorațiilor vilelor, în care nudul și formele iubirii sunt nedespărțite. Stilul și comportamentul hetairei devenise familiare doamnelor societății alese, figurate în frescele pompeiene. Artă nu mai era, ca în marea epocă greacă, un mediu de viață, iar nudul căpătase o cu totul altă semnificație decât nuditatea publică, la început mai prețuită decât însăși reprezentarea nudului în artă.

Creștinismul, negație a corpului și a lumii materiale, a adus, odată cu antiumanismul, o profundă modificare a reprezentării omului. Imaginea acestuia nu a mai fost decât un semn evocator al unei realități transcendente. Artă bizantină, care este un stil figural - spre deosebire de cel romantic, stil ornamental, cu precădere - a păstrat din tradiția elenistică conceptul unui corp articulat anatomic, care descindea, direct, din nudul antic, drapat.

Nuditatea însăși este în creștinism, ca și în Vechiul Orient, semnul primordialității lui Adam și Eva, motiv al degradării ființei prin păcat sau simbol al locașului sufletului în fața judecății divine.

Haina, semnul treptei sociale, este proiectată în lumea cerească și primește o strălucire proporțională cu ierarhia acesteia ca în artă lui Van Eyck, unde brocardul și aurul sunt semnele rangului divinității.

În artă bizantină, nudul, atunci când apare, este lipsit de fundamentul observației naturii și înlocuit prin reprezentări schematice. Acestea se doresc uneori a fi tectonice cum sunt și cele care apar în caietul de schițe al goticului Villard de Honnecourt.

Renașterea timpurie redescoperă studiul nudului după model. Acest eveniment este atestat în secolul al XIII-lea, în timpul lui Giotto (1266-1337), iar mai târziu, Marsilio Ficino amintește în



lucrarea sa "De viris illustribus" (1456) că Jean van Eyck a pictat o baie feminină.

Umanismul Renașterii care a însemnat, în esență, redescoperirea spirituală a omului, nu putea renaște spiritul nudității antice. În timp ce biserica socotea încă nudul ca o coborîre în lumea simțurilor (*San Bernard*), iar umaniștii luminați, ca *Melanchthon*, considerau, ca prototip al frumuseții, "omul în armură", nudul nu putea fi decît o cunoștință de atelier a artistului. Dialogul pictorului cu "modelul", care nu a încetat nici în zilele noastre, își are originea în Renaștere. El fusese pregătit prin etica și, într-o oarecare măsură, prin estetica iubirii medievale, cavalierești. În idealul frumuseții feminine înfățișat în Renaștere de *Angelo Firenzuola* (*De la perfetta bellezza d'una Donna*, 1541), străbate cultul medieval al femeii, "*Die Herrin der Lieder*", al "*Minnesänger-ilor*".

Acest ideal s-a modificat în scurt timp pentru *Baldassare Castiglione*, fiind întruchipat de doamnele galante ale Quattrocento-ului. reînviere a tipului hetairelor Antichității. Spiritul adorației feminine a lui Dante sau Petrarca făcuse loc admirației curtezanei, care apare foarte puțin deghizată în pictura Cinquecento-ului. "*Regina spiritului*" se transformase în "*Regina simțurilor*" în arta venețienilor, îndeosebi, în care Tizian imaginase acea confruntare a "*Amorului sacru și profan*", distincție aparținînd burgheziei care oscila între cultul Fecioarei și cultul Venerei.

Nudul nu mai era o experiență comună a artistului și a spectatoruluica în Antichitate, ci o cunoștință mediată de studiul anatomiei, pentru artist și un izvor al plăcerii estetice pentru cunoscătorul rafinat. Astfel, curtezanele curții regale transformate în "*Diane*", la *Fontainebleau*, erau imaginea noului cult al femeii, corespunzînd erotismului liric al poeziei lui Ronsard, care rugase odată pe prietenul său *Jean Clouet*, să-i picteze "farmecul divin" al frumuseții feminine.



Știința nudului era o disciplină specific italiană. Ea a fost o preocupare a artistilor savanți ai Renasterii: o lui *Pollaiolo*, *Verrochio* și, în special, a lui *Leonardo da Vinci*. Avansul italienilor în cunoașterea corpului, asupra celorlalte noțiuni, mai ales asupra nudului, era atât de mare, încât *Michelangelo*, în dialogul cu pictorul *Francesco Hollanda*, desconsideră pictorii Țărilor de Jos, care nu cunosc corpul omenesc și care dedică arta lor aspectelor întâmplătoare ale naturii.

Călătoria în Italia devenise pentru nordici o obligație, în special pentru cunoașterea nudului "după antic". *Dürer*, chinuit de problemele teoretice ale artei, a crezut cu putere într-un secret pe care îl dețineau și-l ascundeau italienii: *Luca Pacioli*, *Leonardo da Vinci* și faimosul *Jacopo Barbari* din Veneția, a cărui "cărțuție" despre proporțiile corpului nu a avut norocul să o cunoască.



## CAPITOLUL II

### PROPORTIILE CORPULUI ÎN ARTA ANTICĂ ȘI MODERNĂ

#### 2.1. Generalități despre proporții

Încă de foarte mult timp omul a observat că toate elementele concrete, vizibile, situate în jurul său, ascultă de anumite legi aritmetice și geometrice. De pildă, a sesizat numărul fix, mereu același, de petale ale unei anumite flori și inscriptibilitatea ei într-un poligon regulat sau într-un cerc, simetria bilaterală a indivizilor celor mai multe specii animale, etc. Așa a apărut constatarea (la început vagă, nelămurită, cetoasă, dar cu timpul din ce în ce mai clară) că toate elementele din natură, perceptibile cu simțurile omenești, se integrează într-un fel de sistem, într-o armonie universală a proporțiilor. Mai târziu, omul a mai constatat că legile care guvernează tot ce există în jurul său, în anturajul său apropiat sau îndepărtat, reglementează nu numai proporționarea în spațiu, adică în repaos, dar și în timp, adică în mișcare, ca de pildă periodicitatea și ritmicitatea fenomenelor astronomice. În sfârșit, mai târziu, într-o epocă mult mai apropiată de a noastră, omul a făcut descoperirea uluitoare că legile numerice și geometrice, de care este guvernat universul său, nu sînt nicidecum efectul unor cauze materiale, cu alte cuvinte, că acest univers, considerat în elementele lui componente, cît și în totalitatea lui, este subordonat unui sistem de proporții, autonom în sine și prin sine. De altfel, în majoritatea credințelor religioase, "sistemul de proporții aflat la baza întregului univers este atribuit unei voințe divine, unei



cauzalități transcendente. Toate tradițiile și cărțile sacre prebiblice sînt pline de pilde și referiri numerice și geometrice, iar Biblia (atît Vechiul cît și Noul Testament) nu rămîne mai prejos în această privință (cf. Facerea, VI, 15; Ieșirea, XXV, 10,23; XXVII, 1, 18; III Regi, VI, 2, 23-27; Apocalipsa, XI, 1; etc.). Se observă că realizările artei bizantine respectă anumite canoane, puse în legătură cu un sistem de proporții, ce le conferă aspecte armonice salvîndu-le astfel de la dezintegrarea structurii conceptuale și implicit de la disproporție.

Cînd *evangelistul Ioan* își începe discursul cu afirmația: "La început a fost Cuvîntul", s-ar putea considera că se face o parafrază la ceea ce "spusese cu cinci veacuri mai înainte", *Pitagora*, că "La început a fost Numărul". Dar poate că în convingerea lui *Pitagora*, Numărul este tot o expresie a Logosului, adică a unei voințe divine. Așa se deduce că maxima evangelistului Ioan nici nu este o parafrază. Se știe că în scrierea ebraică numerele se redau prin litere, fiecare literă a alfabetului ebraic avînd o anumită valoare numerică, așa încît orice cuvînt are și el, prin sumarea valorilor literelor componente, o valoare numerică. Prin urmare, cînd evangelistul Ioan spune că "La început a fost Cuvîntul", el nu parafrazează maxima lui *Pitagora*, ci o repetă, Cuvîntul și Numărul fiind pentru el, într-un fel sinonime. Concepția lui *Pitagora*, cunoscută sub forma "Numerele generează Lumea" se regăsește în diferite variante și ipostaze, în numeroase sisteme filozofice, formulate de-a lungul secolelor din Antichitate pînă în zilele noastre. În epoca modernă, știința numerelor, adică aritmetica, a dat naștere algebrei, care este tot o știință a numerelor, dar într-o formă generalizatoare și abstractizantă. Una dintre ramurile cele mai subtile ale algebrei este analiza matematică (denumirea comună a două discipline: calculul diferențial și calculul integral).



În secolul al XIX-lea, un nou matematician francez, *Charles Hermite* (1822-1901), "om cu vederi strict științifice", considerat "lipsit de orice contingente mistice", autor al unor importante lucrări în domeniul analizei matematice, a ajuns, sondînd adîncurile algebrei superioare, la convingerea că maxima lui Pitagora nu este o simplă figură de stil, ci o realitate științifică. Alt mare matematician francez, *Emile Picard* (1856-1941), discipol al lui Hermite, autor și el al unor importante lucrări în domeniul analizei matematice, relatează că "Hermite avea convingerea că numerele alcătuiesc o lume cu existența ei proprie, în afara noastră, o lume din ale cărei armonii profunde noi nu putem sesiza, în lumea noastră, decît doar cîteva". Ar fi însă o greșeală să credem că Pitagora repudia geometria în favoarea aritmeticii. Pitagora a fost și mare geometru, dar susținea primatul numerelor asupra formelor.

Cu aproximativ un secol după Pitagora, *Platon* a statuat, dimpotrivă, primatul formelor asupra numerelor "Zeul - noul Dumnezeu - în veci geometrizează". Atunci cînd se ocupă de proporții, Platon, nu recurge, în argumentație, la termenul numere, ci la termenul lucruri: "Este cu neputință ca două lucruri să fie puse în legătură unul cu altul, așa ca să alcătuiască laolaltă, numai ele, ceva frumos, fără un a treilea". Astfel se realizează în chip firesc proporția cea mai frumoasă (*Iimen*, 31, b-c; a se observa legătura cu "Sfînta Treime").

Cu toate că înrudirea dintre cele două familii: familia entităților aritmetice (numerele) și familia entităților geometrice (forme), este cît se poate de evidentă și, ca atare, a fost cunoscută încă din Antichitate; timp de două milenii omenirea a avut impresia că ele reprezintă două lumi distincte, adică o dualitate inductibilă. Dar în secolul al XVII-lea un francez, înzestrat cu o deosebită clarviziune matematico - filozofică a avut o idee care i-a pus capăt: a luat într-un plan două axe ortogonale ("semnul crucii") și a

746519



reprezentat grafic variația unei valori aritmetice (sau respectiv algebrice) în funcție de variația altei valori aritmetice (sau respectiv algebrice). În felul acesta, ceea ce se întâmplă, adică în spațiul cu două dimensiuni, poate fi exprimat printr-o ecuație cu două variabile și vice - versa. Una din variabile este independentă, iar cealaltă variabila numită dependentă, variază în funcție de cea independentă. Ducând o a treia axă, perpendiculară pe planul celorlalte două și introducând o a treia variabilă, metoda se poate extinde și la spațiul cu trei dimensiuni. Francezul clarvăzător nu era altul decât *René Descartes* (1596-1650), iar disciplina nou creată de el, denumită *geometrie analitică*, a revoluționat nu numai matematicile teoretice, dar și știința și tehnica în general, datorită numeroaselor și importantelor ei aplicații și implicații. A reieșit astfel că lumea numerelor și lumea formelor nu sînt două lumi distincte, ci două fațete, două întruchipări ale aceluiași univers, guvernat de aceleași legi ale proporțiilor.

În secolul al XX-lea, spațiul cartezian imobil a făcut un pas înainte datorită lui *Albert Einstein* (1879-1955); prin introducerea unei a patra variabile - *timpul* s-a putut pune în ecuație și spațiul cu corpuri în mișcare, iar datorită faptului că a patra variabilă se comportă în calcul asemeni celor trei, spațiul cu corpuri în mișcare a fost numit *spațiul cu patru dimensiuni*. Aici își are locul o precizare, menită să evite un posibil și regretabil joc de cuvinte. Uneori, *prin proporție*, se înțelege *dimensiune, mărime*. De exemplu "a luat proporții" (a crescut mult); "de mari proporții" (de mari dimensiuni). Alteori, *prin proporție* se înțelege procent. De exemplu: "Taxele au fost încasate în proporție de 90%" (s-au încasat 90% din taxe). Desigur nu în aceste sensuri trebuie înțeles aici termenul *proporție*.



## 2.2. Știința proporțiilor

Totalitatea cunoștințelor teoretice și practice referitoare la proporții, dobândite fie prin constatări directe, fie prin deducții, fie prin experiențe, alcătuiesc o disciplină pe care o numim *știința proporțiilor*.

Știința proporțiilor are două părți: o *parte teoretică*, al cărei obiect este cercetarea și inventarierea legilor proporțiilor și *una practică*, a cărei obiect este aplicarea legilor proporțiilor la *punerea în proporție* a obiectelor create de mîna omului și anume a operelor de arhitectură și artă plastică (proporțiile le regăsim și în lingvistică, literatură, muzică, artă dramatică, mișcare - dans - coregrafie, și în noi exprimări artistice precum cinematografia, arta video ori "inter-media artistică").

Partea teoretică, pe care o putem numi și *teoria proporțiilor*, cercetează legile proporțiilor, legi existente dintotdeauna în afara omului (în cosmos și în natură), dar și în sinele său, legi preexistente investigațiilor umane. În această parte teoretică se cuprind și două aspecte subsidiare: modularea și simbolismul, care nu sînt legi naturale propriu-zise ale proporțiilor dar pot deveni legi ale proporțiilor, atunci cînd li se conferă autoritate, proiectîndu-le în afară, în lumea numerelor și a formelor.

Partea practică se ocupă de punerea în proporție a operelor de arhitectură și de artă plastică, pe baza legilor naturale sau nu, ale proporțiilor, aplicate în mod conștient sau inconștient, cu ajutorul unor reguli sau prescripții. În decursul istoriei și în diferite zone geografice regulile și prescripțiile de punere în proporție, derivate din legile naturale ale proporțiilor, au fost adeseori amestecate cu reguli și prescripții cu caracter meșteșugăresc, menite să înlesnească activitatea profesioniștilor respectivi sau să concretizeze anumite dogme sau comandamente religioase, politice sau simbolice. Ca



urmare în foarte în foarte multe cazuri nu se mai poate face distincție între regulile naturale de punere în proporție propriu-zise și celelalte, decât printr-o analiză destul de migăloasă și anevoioasă, a naturii elementelor aritmetice și geometrice folosite, adică separând elementele organice/derivate din legile naturale ale proporțiilor/de cele organice (lipsite de un suport în legile naturale ale proporțiilor).

Un grup de reguli sau de prescripții de punere în proporție poate alcătui o *metodă sau un sistem*.

În vechime, inițierea științifică era îmbinată cu inițierea teologico-religioasă. Beneficiarii erau fie monarhii locali, fie preoți de rang înalt, fie, în societățile teocratice, persoane ce întruneau ambele calități - suveranii cu rang de mari preoți. Se înțelege că legile proporțiilor considerate a fi de natură și de inspirație divină, ocupau un loc de cinste în tradiția inițiatică. Totodată această tradiție obișnuia să confere tuturor noțiunilor și elementelor matematice concrete valori simbolice, corelate cu doctrina filozofică și cosmogonică a școlii respective. Abia în ultimele secole ale mileniului I, știința a început să răzbească în afara centrelor de inițiere. Laicizarea s-a produs mai cu seamă în statele grecești, unde au trăit (au gândit) și au creat opere importante numeroși filozofi și oameni de știință laici, ca de exemplu francezul *Ed. Schuré* (1841-1929) în cartea sa "*Le grande initiales*" (Marii inițiați - 1889), care îi consideră pe Pitagora și pe Platon, din punct de vedere inițiatic, pe aceeași treaptă cu marii întemeietori de religii: Roma, Krișna, Moise, Iisus. De aici se deduce că tot inspirația divină a fost cea prin care li s-au relevat cunoștințele și căile de dezvoltare ale lor.



### 2.2.1. Secțiunea de aur

Pe un segment de dreaptă AB (A și B fiind punctele lui extreme), se află o infinitate de puncte. Dintre aceste puncte, unul singur, pe care îl numim C, împarte/taie/secționează segmentul AB în două părți inegale (fig. 1), astfel încât raportul dintre segmentul întreg și partea cea mai mare să fie egal cu raportul dintre partea mai mare și partea mai mică:  $AB/AC = AC/CB$  și invers, raportul dintre partea cea mai mare și segmentul întreg să fie egal cu raportul dintre partea mai mică și partea mai mare:  $AC/AB = CB/AC$ . Cu alte cuvinte, segmentul AB a fost astfel împărțit în două părți inegale, încât partea mai mare a segmentului să fie media proporțională între segmentul întreg și partea mai mică:

$$AC^2 = CB \times AB \text{ sau}$$

$$AC = \sqrt{CB \times AB}$$

Se obișnuiește a se numi partea mai mare parte majoră (notație - M), iar partea mai mică parte minoră (notație - m). Prin urmare:

$$M = \sqrt{m(M+m)}.$$

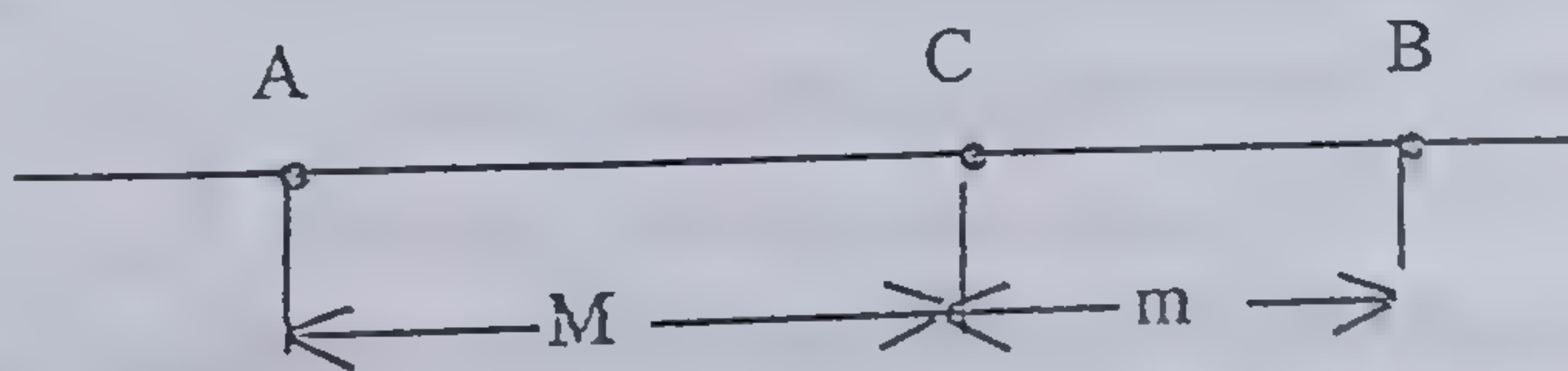


Fig.1.

Acest mod de secționare a unui segment are multiple proprietăți extrem de interesante, unele chiar ciudate din cauză că i s-a dat denumirea de *secțiunea de aur*. În mod convențional raportul:

$$\frac{M+m}{M} = \frac{M}{m},$$



care este supraunitar, îl notăm cu  $s$ , așa încît pentru valoarea inversă adică pentru raportul:

$$\frac{M}{M+m} = \frac{m}{M},$$

care este subunitar, rezultă notația  $1/s$ . Unii autori folosesc notațiile  $\varphi$  și  $1/\varphi$ .

Secțiunea de aur a fost cunoscută din timpuri străvechi de către inițiații egipteni și greci, care o numeau *împărțirea în medie și extremă rație*, dar n-a fost divulgată decît abia în secolul al III-lea î.e.n. de către *Euclid*. Tot Euclid a demonstrat că segmentul AB și fiecare din cele două părți ale acestuia (AC sau CB) sînt incomensurabile, deci că numerele  $s$  și  $1/s$  sînt iraționale. De altfel, însuși Platon, după ce spune că "este cu neputință ca două lucruri să fie puse în legătură unul cu altul așa ca să alcătuiască laolaltă, numai ele, ceva frumos fără un al treilea", precizează: "căci dacă dintre trei termeni oarecare, cel mijlociu este față de cel mai mic ca cel mai mare față de cel mijlociu și invers, cel mai mic față de cel mijlociu ca cel mijlociu față de cel mare, atunci ultimul și primul devine cel mijlociu, iar cel mijlociu devine primul și ultimul, deci totul devine în mod necesar același și întrucît devine același alcătuieste un unic. Așa se realizează în mod firesc cea mai frumoasă proporție". Prin urmare, Platon, cînd definește proporția în general o definește prin secțiunea de aur, care este, după el, unica formă organică, firească a proporției, chintesența "unității și multiplicității".

Valorile  $s$  și  $1/s$  pot fi găsite și pe cale grafică adică numai cu rigla și compasul (fig.2). În acest scop, pe capătul B al segmentului AB ridicăm o perpendiculară de lungime egală cu AB. Cu aceeași lungime drept diametru descriem un cerc cu centrul în O. Dacă unim punctul A cu centru O, dreapta AO intersectează cercul în punctul D. Se demonstrează că lungimea AD este media proporțională căutată; ea poate fi transportată pe AB în punctul C cu ajutorul



compasului (cu vârful în A). Totodată se mai demonstrează că în cercul de rază AB (cu centrul în B)  $AD=BD$  este latura decagonului regulat convex,  $AE=AE$  este latura decagonului regulat stelat, AF este latura pentagonului regulat convex, iar  $CG=BG=AC$ . De asemenea se demonstrează că latura pentagonului regulat convex și latura pentagonului regulat stelat, se află între ele cu raportul de aur s.

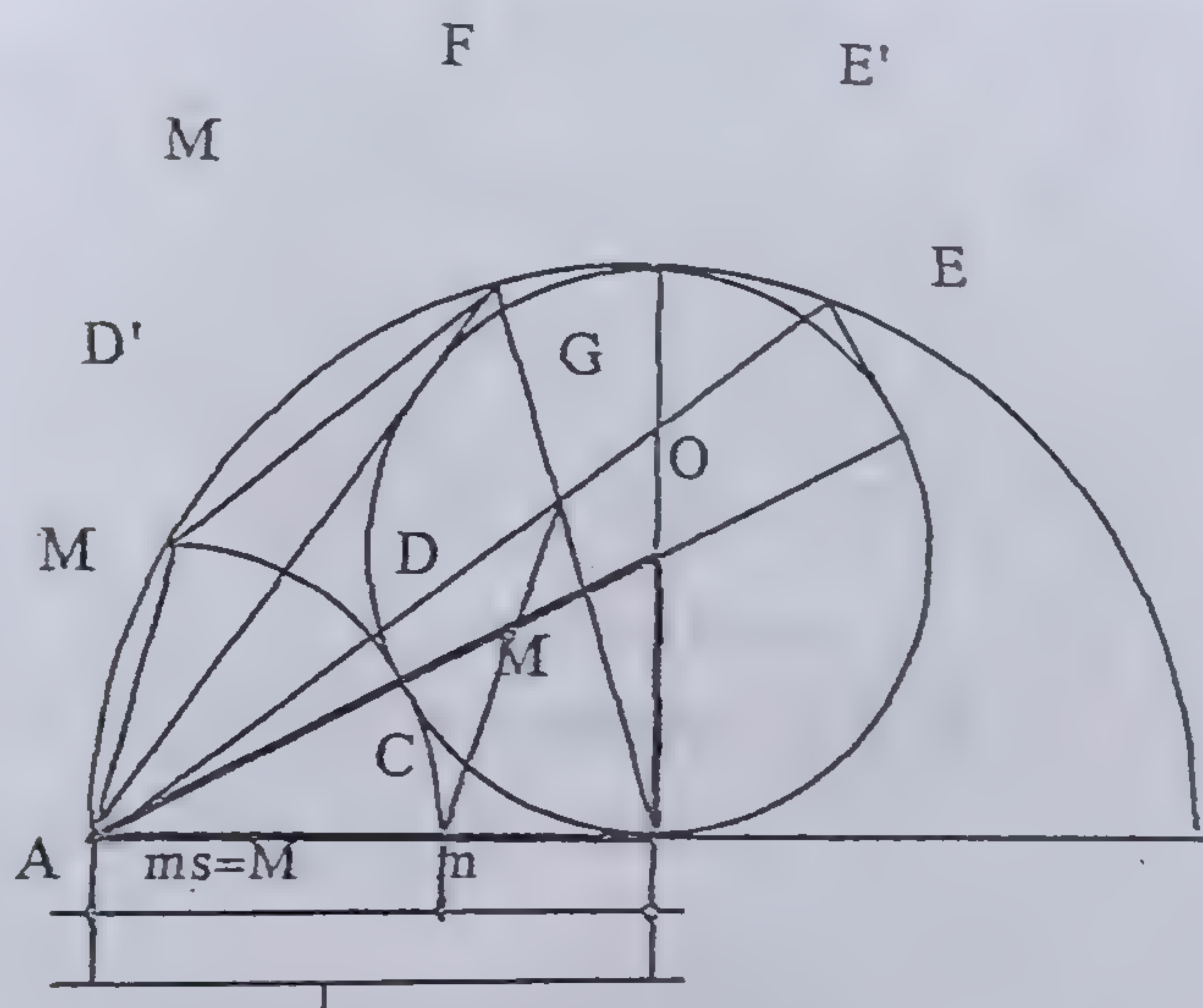


Fig. 2

Pentagonul stelat, numit și pentagramă, ocupă un loc de frunte în speculațiile filozofico - teologice ale lui Pitagora și ale discipolilor lui. De aceea școala pitagorică a considerat că proprietatea împărțirii în medie și extremă rație - de a da latura decagonului regulat convex și latura pentagonului stelat (adică latura pentagramei), este de natură "divină". Matematicianul italian Luca Pacioli di Borga (1445-1514) a studiat mai îndeaproape împărțirea în medie și extremă rație și, uimit de extraordinarele ei proprietăți, numit-o chiar *proporția divină* (proportio divina),



reluând în această denumire concepția pitagoriciană, reinterpretată însă, într-o formă în care spiritul renascentist se îmbină cu puternice reminescente ale mentalității medievale.

Pacioli a publicat aceste studii (1496) într-o carte intitulată "*De divina proportione*" (Despre proporția divină), ilustrată de către Leonardo da Vinci. Dar Leonardo, spirit științific, nu folosește în scrierile sale denumirea *proporția divină*, dată de către Luca Pacioli, ci, pentru prima dată în istorie - *secțiunea de aur*. După aceea, secțiunea de aur a continuat să se numească, ca în trecut, *împărțirea în medie și extremă rație*. Kepler a numit-o *secțiunea proporțională*. În secolul al XIX-lea, matematicianul german *Martin Ohm* (1792-1842), fratele fizicianului *George Simon Ohm*, a reluat în volumul II al lucrării sale *Reine Elementar mathematik* (matematica elementară pură), denumirea *secțiunea de aur*, rămasă pînă astăzi.

Din calcul reiese că:

$$s = \frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1,618033988,$$

iar pentru  $1/s$  rezultă următoarele egalități:

$$\frac{1}{s} = \frac{2}{\sqrt{5}+1} = \frac{\sqrt{5}-1}{2} = s-1 = 0,618033988.$$

Observăm că numerele iraționale  $s$  și  $1/s$  au părți raționale întregi diferite, dar aceeași parte zecimală transcendentă. Mai mult decît atît, pătratul lui  $s$  este

$$s^2 = 2 + 1/s = s + 1 = 2,619033988,$$

valoare care, alături de altă parte rațională întreagă, prezintă din nou *aceesi parte zecimală transcendentă*.

O proprietate interesantă și chiar bizară a secțiunii de aur este faptul că valoarea oricărei puteri (pozitive sau negative) a numărului de aur  $s$  este egală cu suma valorilor celor două puteri precedente.



$$s^1 = s^0 + s^{-1}$$

$$s^2 = s^1 + s^0$$

$$s^3 = s^2 + s^1$$

$$s^4 = s^3 + s^2$$

$$s^5 = s^4 + s^3$$

$$s^6 = s^5 + s^4$$

$$\vdots$$

$$s^n = s^{n-1} + s^{n-2}$$

Altă proprietate a secțiunii de aur, este faptul că, într-un dreptunghi ale cărui laturi sînt între ele în raportul  $s$  sau  $1/s$ , despărțind un pătrat, dreptunghiul rămas, este asemenea cu dreptunghiul inițial, adică are și el laturile în raportul  $s$  sau  $1/s$  ș.a.m.d. (fig.3). Dacă în acest desen trasăm curba care trece prin cîte un vîrf al pătratelor, rezultă o spirală, cunoscută în matematici sub denumirea de *spirală logaritmică*, deoarece se poate exprima analitic printr-o ecuație logaritmică (fig. 4). Spirala logaritmică nu este tangentă la laturile pătratelor .

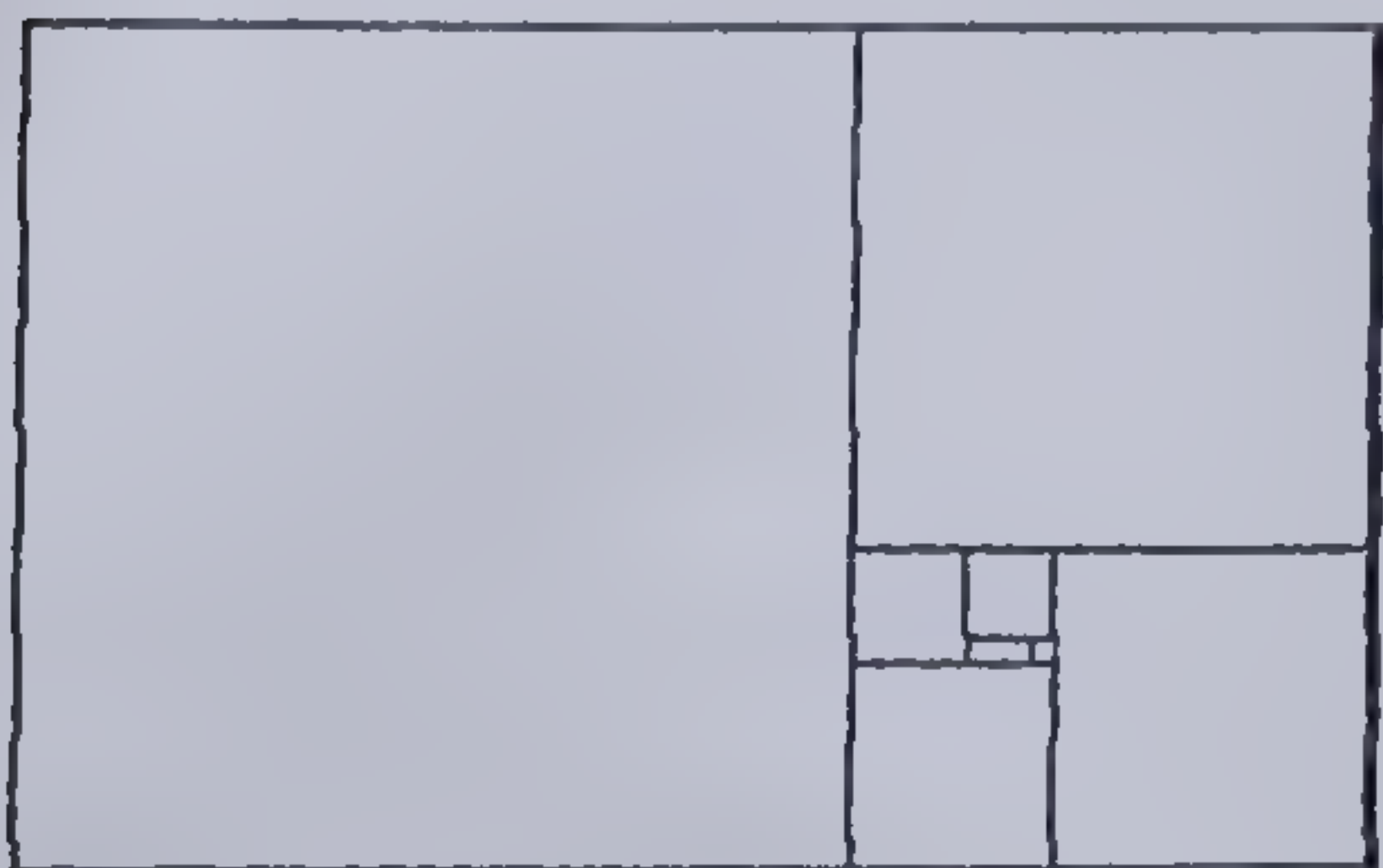


Fig. 3

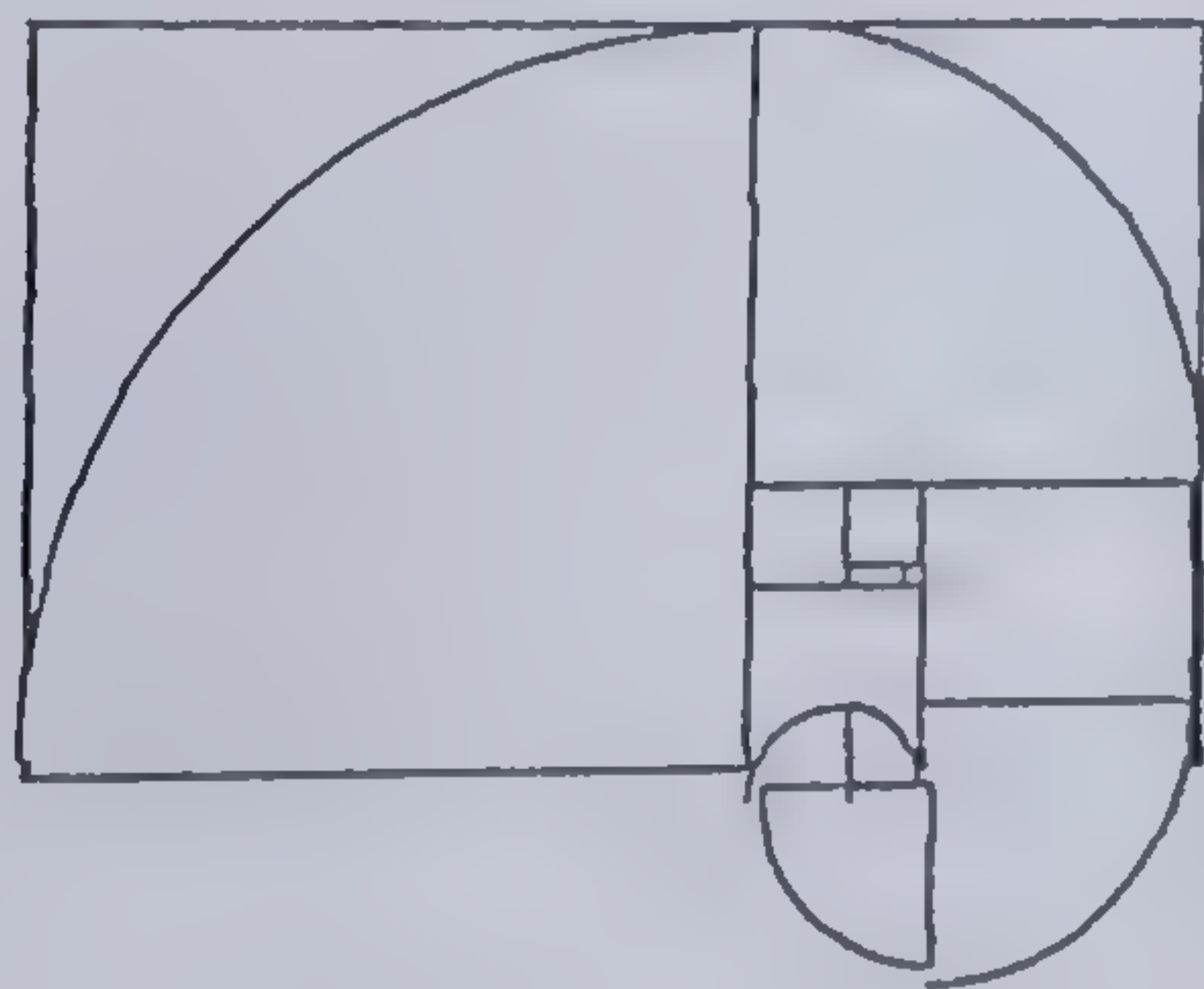


Fig. 4

(conform H.R. Radian)



H.R. Radian în "Cartea proporțiilor" dă următoarele reprezentări:

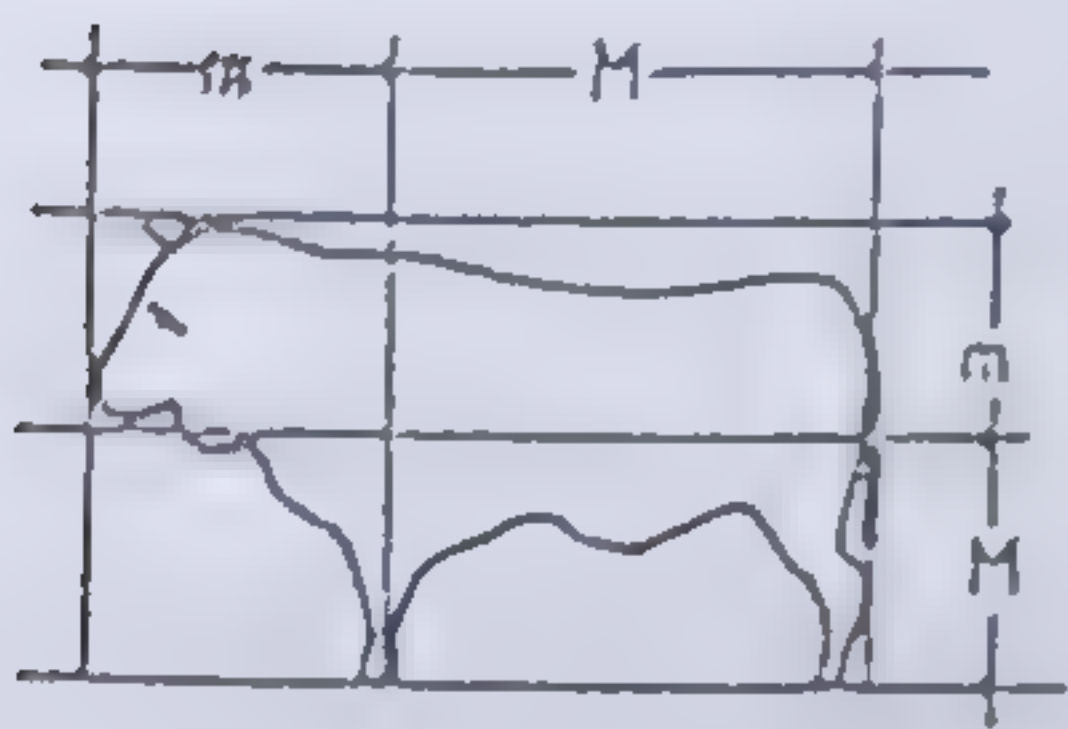


Fig. 5

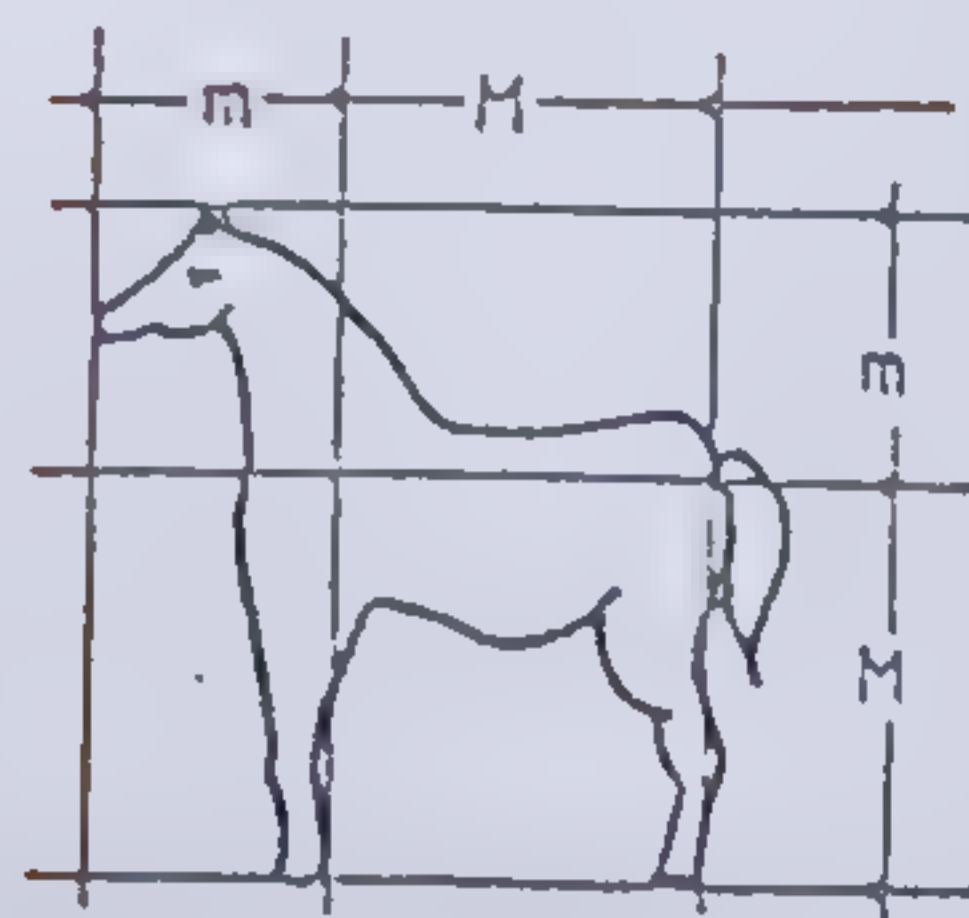


Fig. 6

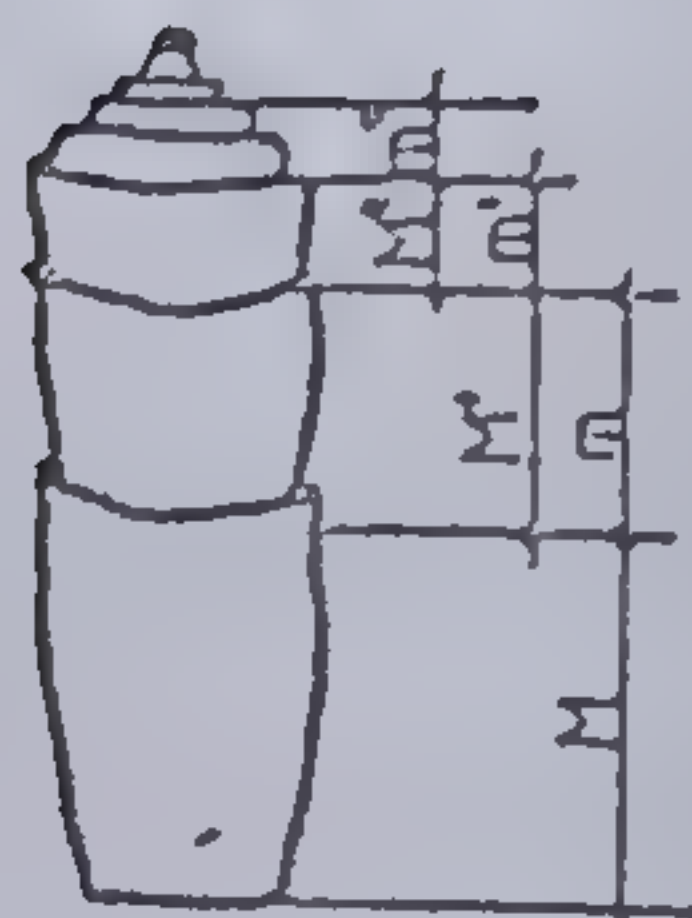
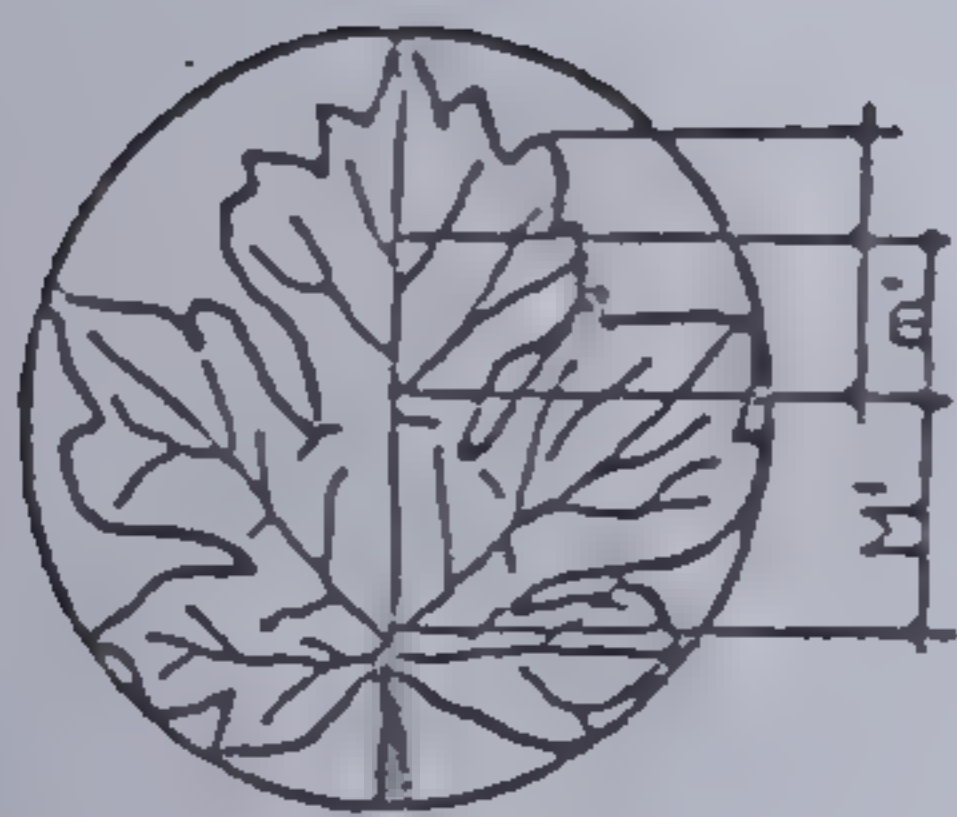


Fig. 7



Spirala logaritmică se întâlnește frecvent în natură. Un exemplu sînt curbele formate de șirurile de semințe ale florii soarelui, care sînt de fapt spirale logaritmice (fig. 8, după H.R.Radian).

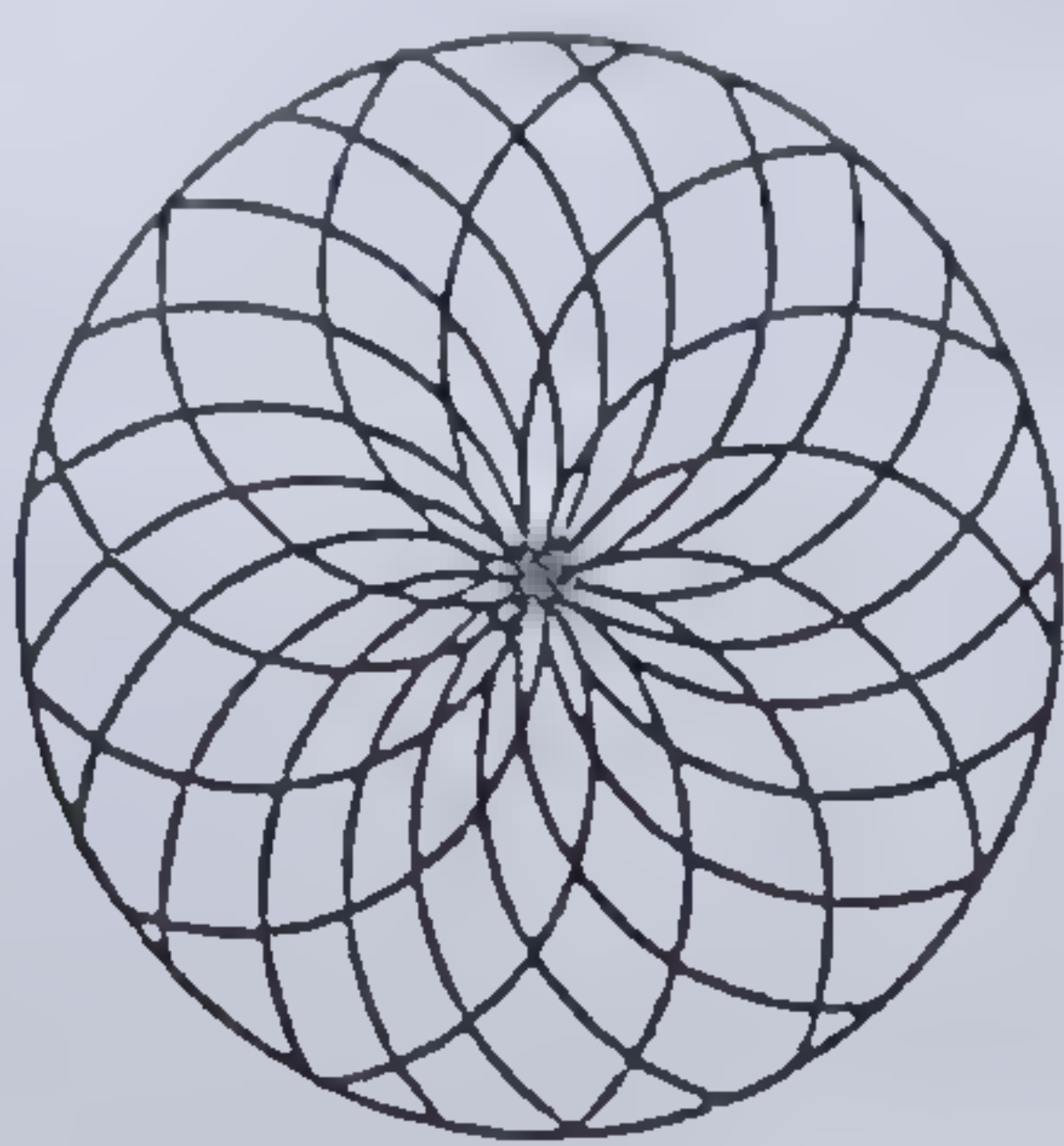


Fig. 8

Multe tipuri de cochilii sînt de asemenea curbate după spirale logaritmice. Tot spirale logaritmice sînt și nebuloasele din cosmos precum și cozile celor mai multe comete.

Secțiunea de aur este suverană în regnul vegetal și în cel animal, la cele mai multe specii părțile componente aflîndu-se în raportul  $\phi$  sau  $1/\phi$  (fig.7). La om, ombilicul împarte înălțimea totală a corpului conform secțiunii de aur, iar cele două părți astfel rezultate (de la ombilic la creștet și de la talpă la ombilic) se subîmpart la rîndul lor tot după secțiunea de aur (fig.9). La Basel, pe piatra de mormînt a lui *Jacques Besrralli* (1654-1705), se află gravată *spira mirabilis* (spirală minunată), iar dedesubt cuvintele "*Eadem mutata resurgo*" (Schimbată dar aceeași mă înalt din nou).

*Șirul lui Fibonacci* (Leonardo din Pisa, fiul lui Bonaccio, matematician amator, ce a trăit la sfîrșitul secolului al XII-lea și în prima jumătate a secolului al XIII-lea), începe cu numerele 0 și 1, iar



fiecare număr următor este egal cu suma celor două numere care îl preced:

$$0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, \dots$$

Este ceea ce matematicienii din zilele noastre numesc un *șir recurent*, adică un șir de numere care se succed după o anumită regulă. Dacă termenul de ordinul  $n$  îl notăm cu  $u_n$ , regula respectivă este reprezentată de formula de recurență:

$$u_n = u_{n-2} + u_{n-1}.$$

În aparență, am avea aici de-a face cu o banală înșiruire de numere. Nu este așa pentru că șirul lui Fibonacci are proprietăți multiple și extrem de interesante și multiple printre care:

- suma primilor  $n$  termeni ai șirului este cu 1 mai mică decât termenul post - următor:

$$\sum u_{0 \dots n} = u_{n+2} - 1;$$

- pătratul oricărui termen al șirului diferă de produsul termenilor vecini cu +1 sau cu -1, alternativ:

$$u_n^2 = u_{n-1} \times u_{n+1} + (-1)^n;$$

- produsul a doi termeni consecutivi ai șirului diferă de produsul termenilor vecini cu +1 sau cu -1, alternativ:

$$u_{n-1} \times u_n = (u_{n-2} + u_{n-1}) + (-1)^n;$$

- suma primilor termeni de ordin impar de la  $u_1$  până la  $u_{2n-1}$  este egală cu termenul  $u_{2n}$ :

$$u_1 + u_3 + \dots + u_{2n-1} = u_{2n};$$

- suma primilor termeni de ordin par de la  $u_2$  până la  $u_{2n}$  este egală cu termenul  $u_{2n+1}$  micșorat cu 1:

$$u_2 + u_4 + \dots + u_{2n} = u_{2n+1} - 1;$$

- suma pătratelor primilor  $n$  termeni este egală cu produsul:

$$u_n \times u_{n+1} = u_1^2 + u_2^2 + \dots + u_n^2;$$



- prelungirea șirului sub zero, adică în zona negativă, prezintă ciudata proprietate că termenii din această zonă, pentru a păstra relația de recurență, nu sunt toți negativi, ci alternativ negativi și pozitivi:

... +13 -8 +5 -3 +2 -1 +1 0 1 1 2 3 5 8 ...

zona negativă  zona pozitivă

Șirul lui Fibonacci se întâlnește frecvent în natură. Îndeosebi este omniprezent și omnipotent în regnul vegetal. Exemple:

- șirul lui Fibonacci guvernează ramificarea și înfrunzirea plantelor. Dacă pe o tulpină cilindrică sau conică se nasc ramuri sau frunze așezate după o spirală, fiecare ramură sau frunză este a "n"-a (numărată pe spirala de la ramura sau frunza precedentă de pe aceeași generatoare), "n" fiind un termen al șirului lui Fibonacci. De asemenea, numărul de spire dintre două ramuri sau frunze succesive de pe aceeași generatoare, este un alt termen al șirului lui Fibonacci;

- un alt exemplu este discul florii - soarelui, pe care semințele sînt dispuse pe două serii de curbe: o serie cu curburile în sensul mersului acelor unui ceasornic, cealaltă cu mersul în sens invers (fig.8). Cele două serii nu prezintă însă un număr egal de curbe, dar nici două numere inegale întîmplătoare, ci doi termeni consecutivi a șirului lui Fibonacci: la exemplarele tinere, mici, 13 și 21 sau 21 și 34 de curbe; la exemplarele mijlocii 34 și 55 de curbe; la exemplarele mari pînă la 89 și 144 de curbe.

Unii cercetători au încercat să dea ca explicație a prezenței șirului lui Fibonacci în natură faptul că acest șir exprimă, în limbaj aritmetic, legea însumării și a reproducerii. De aceea i s-a mai dat și numele de *legea creșterilor organice*. Biologii știu că orice formă vie conține și repetă stadiile precedente ale speciei respective pe scara evolutivă. Acest adevăr este întruchipat, așadar, de un șir de numere,



care reprezintă prin însumare, procesul evolutiv și care începe cu 0 și 1, două numere cheie, primul dintre ele simbolizînd neantul, neființa, iar al doilea unitatea (sau unitaritatea) cosmosului, a existenței. Este, poate, o confirmare a punctului de vedere a lui Pitagora că "Totul este rînduit în număr". Pe parcurs apare și confirmarea punctului de vedere al lui Platon, că totul este rînduit în formă, constatîndu-se astfel cît de strînsă este interconexiunea celor două modalități de manifestare a armoniei universale: cea aritmetică și cea geometrică .

### 2.2.2. Generalizarea șirului lui Fibonacci.

#### Șiruri Fibonacciene.

Oricine face cunoștință cu excepționalul șir al lui Fibonacci își poate pune întrebarea dacă numai acest șir de numere este înzestrat cu asemenea însușiri deosebite. S-au luat ca bază numerele 0 și 1; dar dacă se ia ca bază altă pereche de numere, se pune întrebarea *ce se întîmplă ?* Într-adevăr se poate lua ca bază orice pereche de numere, așa încît rezultă că sînt posibile o infinitate de șiruri de genul șirului lui Fibonacci, distincte între ele și total diferite de șirul lui Fibonacci, pe care le numim *șiruri fibonacciene*.

Dar șirurile fibonacciene sunt distincte între ele și total diferite de șirul lui Fibonacci, numai în aparență, pentru că orice alt șir construit după aceeași regulă de recurență, adică orice șir fibonacciian, conține șirul lui Fibonacci într-o formă mai mult sau mai puțin absconsă și anume: orice termen al oricărui șir fibonacciian este egal nu numai cu suma celor doi termeni care îl preced, ci și cu suma sau diferența a doi termeni ai șirului lui Fibonacci, sau ca sumă a trei termeni ai șirului lui Fibonacci. (În cele ce urmează, șirul va fi denumit prin cele două numere de bază, închise între paranteze drepte; potrivit acestei notații șirul lui Fibonacci se numește  $[0,1]$ ).



Precizăm că dacă primul din cele două numere este 0, ca în șirul lui Fibonacci, acest 0 funcționează ca o axă de simetrie, așa încât în zona negativă, termenii îi repetă simetric pe cei din zona pozitivă, fiind însă, alternativ pozitivi și negativi. Dacă primul din cele două numere de bază nu este 0, atunci se pierde axa de simetrie și deci, și simetria, așa încât termenii din zona negativă, nu-i mai repetă simetric pe cei din zona pozitivă.

Începem exemplificarea examinând șirurile în care baza este alcătuită din 0 și un număr diferit de 0. Să luăm, de pildă, șirul [0,3]:

..... 0 3 3 6 9 15 24 39 .....

Pentru a pune în evidență faptul că fiecare termen al acestui șir este egal cu suma a doi termeni ai șirului lui Fibonacci, scriem unul sub altul două șiruri ale lui Fibonacci, dintre care unul este împins, prin translație, cu 4 termeni spre dreapta. Aceste două șiruri ale lui Fibonacci, însumate termen cu termen, pe verticală, dau șirul [0,3]:

$$\begin{array}{r}
 \dots 1 \ 0 \ 1 \ 1 \ 2 \ 3 \ 5 \ 8 \ 13 \ 21 \dots \\
 \dots 5 \ -3 \ 2 \ -1 \ 1 \ 0 \ 1 \ 1 \ 2 \ 3 \dots \\
 \hline
 \dots 6 \ -3 \ 3 \ 0 \ 3 \ 3 \ 6 \ 9 \ 15 \ 24\dots
 \end{array}$$

Totuși, șirurile fibonacciene de tipul [0,n], se pot obține mai lesne din șirul lui Fibonacci, printr-o simplă înmulțire a tuturor termenilor șirului lui Fibonacci cu n. Astfel, șirul [0,3] de mai sus se obține înmulțind cu trei toți termenii șirului lui Fibonacci. Prezentăm acum două exemple de șiruri fibonacciene, în a căror bază primul număr nu este 0, iar al doilea număr nu este 1 și anume șirurile [1,3] și [4,9]:



$$\begin{array}{r}
 \text{a)} \quad \begin{array}{cccccccccc}
 0 & 1 & 1 & 2 & 3 & 5 & 8 & 13 & 21 & \dots \\
 1 & 2 & 3 & 5 & 8 & 13 & 21 & 34 & 55 & \dots \\
 \hline
 1 & 3 & 4 & 7 & 11 & 18 & 29 & 47 & 76 & \dots
 \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{r}
 \text{b)} \quad \begin{array}{cccccccccc}
 5 & 8 & 13 & 21 & 34 & 55 & 89 & 144 & \dots \\
 -1 & 1 & 0 & 1 & 1 & 2 & 3 & 5 & \dots \\
 \hline
 4 & 9 & 13 & 22 & 35 & 57 & 92 & 149 & \dots
 \end{array}
 \end{array}$$

iar ca exemplu de şir fibonaccian, în care fiecare termen este egal cu suma a trei termeni ai şirului lui Fibonacci, şirul [1,5]:

$$\begin{array}{r}
 \begin{array}{cccccccccc}
 2 & 3 & 5 & 8 & 13 & 21 & 34 & 55 & \dots \\
 -1 & 1 & 0 & 1 & 1 & 2 & 3 & 5 & \dots \\
 0 & 1 & 1 & 2 & 3 & 5 & 8 & 13 & \dots \\
 \hline
 1 & 5 & 6 & 11 & 17 & 28 & 45 & 73 & \dots
 \end{array}
 \end{array}$$

Reiese, prin urmare, că toate şirurile fibonacciene imaginabile, infinitatea de şiruri fibonacciene posibile, nu sînt altceva decît ipostaze, forme parafrastice, deghizări, sub care se ascunde un şir unic: Şirul lui Fibonacci, adică legea unică şi imuabilă a creşterilor organice.

În figura 9 se indică modul de construire a unor suprafeţe şi a unor segmente pe baza seriei lui Fibonacci pornind de la pătratul ABCD.

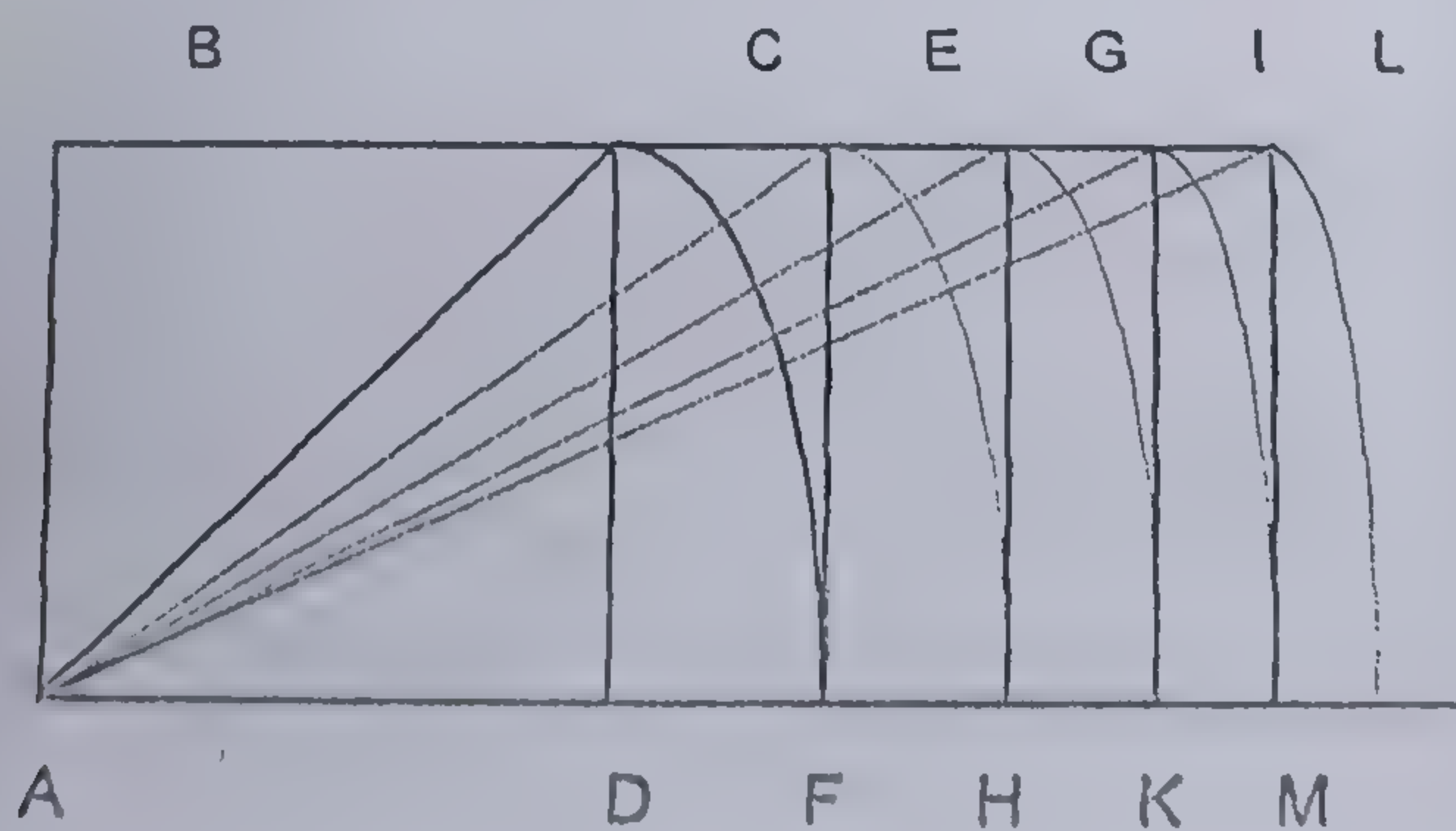


Fig. 9. Construirea unor suprafeţe alcătuind o serie Fibonacci



De fapt seria lui Fibonacci conduce la realizarea unor proporții deosebit de dinamice. În figura 10 este indicat modul de construcție pornind de la pătratul ABCD a unor suprafețe care se află în proporție dinamică una față de alta folosind rapoarte de numere iraționale.

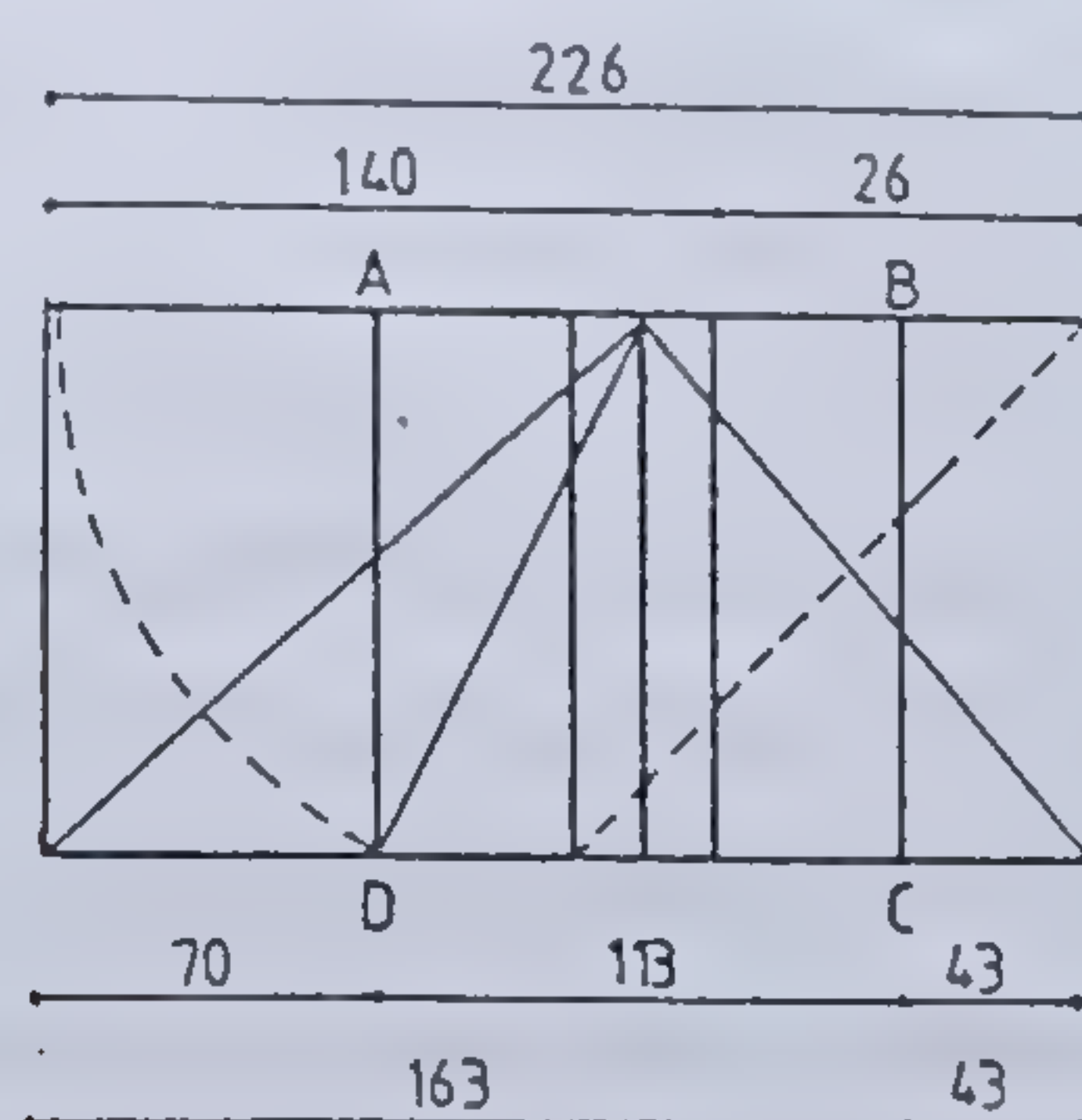


Fig. 10. Construirea unor suprafețe aflate în raporturi dinamice

Deci, în afara unor proporții care folosesc rapoarte ale unor numere simple (3:2, 4:5, 5:8) și care reprezintă serii statice, au fost studiate și folosite în practică proporții dinamice, care folosesc rapoarte ale unor numere iraționale ( $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{5}$ ,  $\sqrt{6}$ ) și care posedă o deosebită putere de sugerare a mișcării, determinând o comprimare aparentă a formelor.

Construcția dreptunghiului de aur plecând de la un pătrat și determinarea sirului infinit de pătrate înscrise lui este prezentată în figura 11.

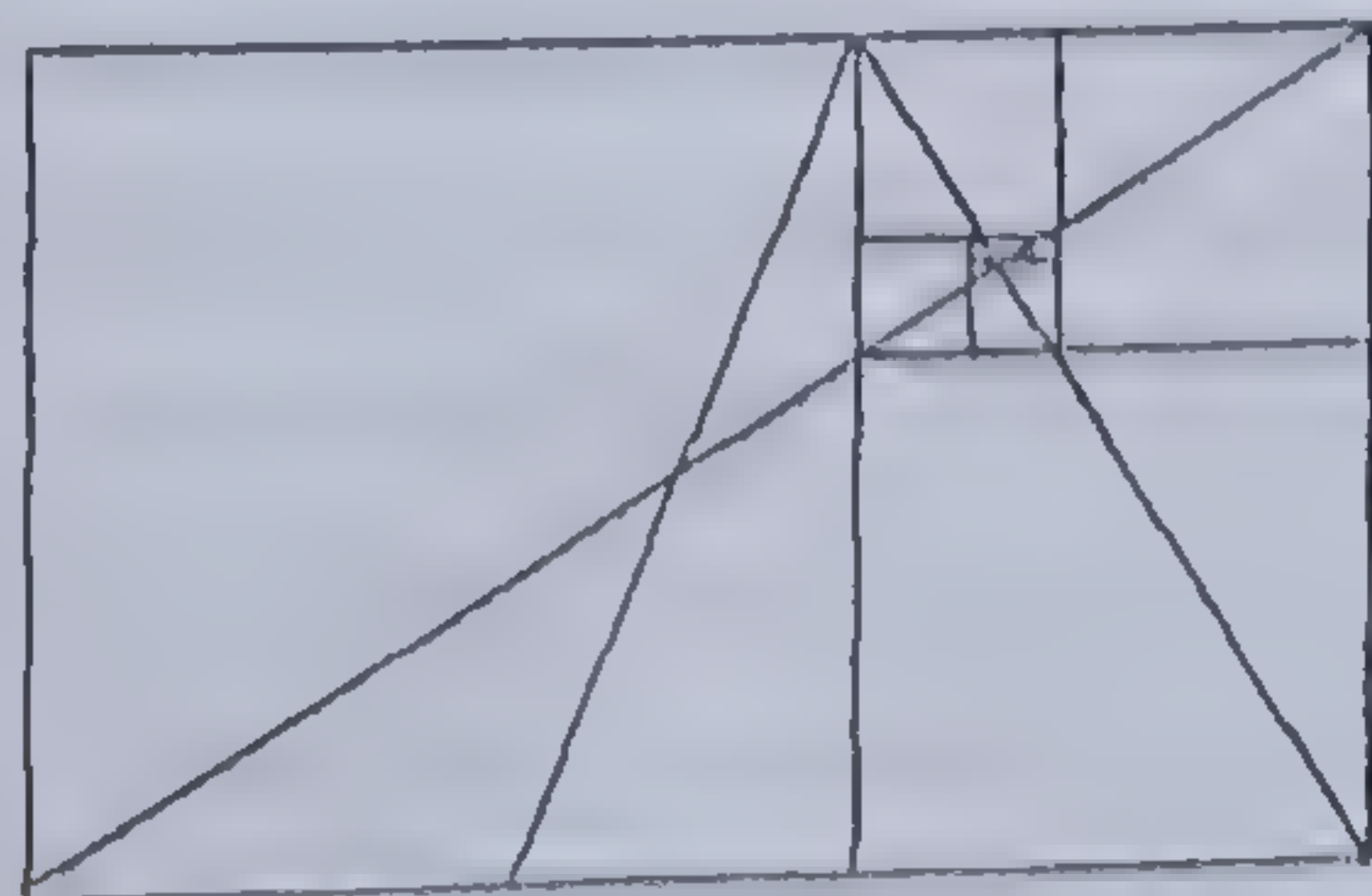


Fig. 11



În cadrul realizărilor artistice, totuși, pentru ca rapoartele în care se află diferite dimensiuni ale formei să exprime o proporție armonioasă nu este suficientă aplicarea matematică a unor formule de calcul. Se impune ca o condiție obligatorie intervenția spiritului creativ, a inteligenței și a temperamentului creatorului. Doar în cazul respectării unor canoane clare (de exemplu, arta bizantină) toate acestea sînt mult mai temperate și disimulate. De fapt nicidec raportul între două numere nu caracterizează singur proporția unei forme. Aceasta este determinată și de raportul suprafețelor, volumelor, culorilor, etc. Expresia matematică a proporției nu corespunde în mod automat expresiei sale estetice. Este necesară înlănțuirea într-o compoziție unitară a tuturor liniilor, suprafețelor și volumelor, într-un ritm care generează sentimentul de echilibru și armonie. Asocierea grafică a rapoartelor pentru obținerea unei proporții cu o valoare estetică corespunzătoare a dat naștere principiului modulării. Folosit încă din vechime, principiul modulării preconizează elaborarea unei forme pornind de la un element de bază numit *modul 'cav*, prin combinații succesive (comodulare), în funcție de o serie de constrîngeri, conduce la realizarea unor proporții armonioase și elaborarea formelor. Principiul de combinare a modulelor este determinat la rîndul său de simetria lucrării (realizării). Pornind de la metoda comodulării, a fost elaborată o nouă concepție asupra simetriei. Conform principiului, simetria poate să nu reprezinte neapărat egalitatea unor dimensiuni sau forme prin o poziție față de axă sau un centru de simetrie. Simetria se bazează pe folosirea unor rapoarte egale în construcția formei, constituind mijlocul prin care rapoartele crează proporții armonioase. Pentru aceasta, rapoartele între diferitele elemente ale unei forme, trebuie să se îmbine într-o anumită ordine sau ritm, legînd părțile componente într-un ansamblu unitar.



În această concepție, realizarea unor proporții armonioase prin comodulare presupune:

- alegerea unui modul inițial sau a mai multor module de bază;
- o succesiune logică a modulelor într-un ansamblu;
- realizarea egalității de rapoarte între module;
- înlănțuirea plastică, prin ritmul care generează așezarea elementelor primare ale formei, suprafețelor și a volumelor;
- concentrarea, printr-o ordonare logică, a prezentării.

În general, în arta bizantină întâlnim comodulare în cadrul structurării compoziționale a unor zone ale realizărilor simbolice - artistice și mai rar în cadrul structurării de ansamblu a unei realizări. Mai trebuie faptul că modularea nu implică reducerea formei la o simplă unitate de măsură. Chiar dacă modularea presupune un număr limitat de unități, combinarea lor se face mai ales în sensul obținerii unor rapoarte funcționale. Întâlnim astfel și situația când identificarea, selecționarea și folosirea modulelor pentru crearea formei, se realizează în corelare cu funcțiile realizării și nu reprezintă o simplă repetare a unei unități elementare a formei. Prin aceasta, modularea implică organizarea globală a întregului sistem pe care-l reprezintă realizarea (fie că în arta bizantină aceasta este în metal, lemn, material textil, piatră, imagine pictată sau caligrafiată, etc.). Caracterul predominant decorativ al realizărilor artei bizantine și neobizantine induce de la sine asemenea specific de organizare totală a ansamblului în care guvernează legi ale compunerii decorative, atât la scară mare cât și pentru detalii. Acest ansamblu de compoziții se află (de obicei) într-o formă stabilă, închisă (dreptunghiul, pătratul - registrele frescelor, icoanelor; semicercul, cercul - decorarea cupolelor, absidelor), mai rar deschisă (cruce, frizele cu motive ornamentale sau cu scene ritmice - din mozaicurile lăcașului "Sfântul Apolinarie cel nou" - friza purtătoare de coroană: mozaic în care se repetă insistent același gest



precum evocarea desfășurării unei litanii; doar cîte o ușoară diferențiere prin înclinare a capului sau cîte o variație a rochiei sau a drapajului punctează desfășurarea ritmică, deschisă, a compoziției introducînd nota de mister specifică, de altfel, mozaicurilor bizantine.

### 2.3. Proporțiile corpului uman în arta antică și modernă

Studiul proporțiilor corpului uman necesită cercetări sub diverse aspecte din diferite planuri: artistic, filozofic-estetic, pedagogic și antropologic.

Falsele probleme și discuții inutile în acest domeniu provin din faptul că studiul proporțiilor corpului uman nu a fost suficient de abordat în complexitatea lui.

Artiștii au avut față de proporții două atitudini: unii au fost preocupați de studiul proporțiilor etalon, în care au văzut un adevărat îndreptar pentru înțelegerea și reprezentarea corpului, alții l-au ignorat, socotind ca și *Michelangelo*, că pictorul "trebuie să aibă compasul în ochi".

Din prima categorie fac parte pictorii care, lipsiți mai mult sau mai puțin de simțul justetei proporțiilor, au căutat un sprijin în studiul teoretic al acestora. Ei sunt în general, artiștii care au avut încredere, au căutat și au respectat învățămîntul artistic, canonizat. Dintre ei nu toți au ajuns la părerea lui Leonardo, după care arta se deosebește de științele exacte prin faptul că nu se învață cum se învață, de pildă, matematicile, unde elevul poate ști tot atît de mult cît și maestrul.

Este probabil că lipsa unei anumite calități a fost cauza care i-a făcut pe mulți artiști să regrete întreaga viață insuficienta instrucție elementară pe care aceștia și-ar fi putut-o dobîndi prin propria lor experiență. De exemplu *Rousseau* suferea datorită nesiguranței



simțului proporțiilor, măsurînd modelele cu metrul de croitorie; *Van Gogh* a dorit și a descoperit tîrziu un tratat de perspectivă iar, la noi *Henri Catargi* mărturisește, în însemnările sale, că a suferit întreaga viață de lipsa învățămîntului artistic din tinerețe (suferința lui provenea, poate, în special, din greutatea întîmpinate în desenhul corpului uman, nud sau îmbrăcat).

Dificultatea predării corpului uman venea din faptul că el constituie piatra de încercare a forțelor artistice, conținînd, în sine, toate rădăcinile limbajelor spirituale și plastice. Stăpînirea lui, în plastică, ridică artistului maximum de dificultăți, și în acest sens s-ar putea afirma cu precizie că "ierarhia genurilor" s-a născut mai degrabă din respectul artistic al meseriei și nu din considerente social-culturale.

Se poate afirma că proporțiile corpului nu se învață numai prin studiul lor, pentru reprezentarea corpului uman artistul trebuind să aibă înnăscut un simț al proporțiilor. Acest simț are multă analogie cu simțul muzical, iar problema proporțiilor are tot atîta legătură cu arhitectura și muzica, cît are arta plastică cu corpul uman.

*Ingres J.* (1957), pasionat amator de muzică, pe care o înțelegea mai adînc prin practica viorii, a expus cu claritate acest adevăr: "Dacă v-aș putea face pe toți muzicieni, ați progresa ca pictori. În natură totul este armonie, un pic prea mult, un pic prea puțin, tulbură gama și sună fals. Trebuie să ajungi să cînti corect cu creionul sau cu pensula, la fel ca și cu vocea. Exactitatea formelor este la fel cu exactitatea sunetelor"

În arhitectură, *Palladio* (A. Palladio, Patru cărți despre arhitectură, Veneția, 1570-1580), reînviînd spiritul arhitecturii clasice, propunea, barochismului incipient, regulile armonizării edificiilor antice, pe care le păstrase *Vitruvius* în "*De Architectura*".



Studiul arhitecturii lui Palladio are, pentru arhitectul de azi, importanța pe care o are pentru pictor, studiul canoanelor clasice și studiul anticului, în general.

Arhitectul modern a văzut în opera lui Palladio "alfabetul și gramatica arhitecturii antice", socotind-o tot atât de necesară ca și studiul limbilor clasice pentru filologia modernă.

Opera lui *Dürer* asupra proporțiilor, care la prima vedere a epuizat tot ceea ce s-ar putea ști asupra proporțiilor corpului cu toate că a cunoscut mai multe ediții, după apariția tratatului, în 1528, a decepționat pe artiști și a rămas fără sunet, atât asupra cercetărilor ulterioare, cât și asupra învățămîntului artistic (fig.12).

S-a părut că acest impas s-a datorat complicației celor "patru cărți". Un "tratat" destinat în întregime studiului proporțiilor nu existase pînă atunci, ca și timpul îndelungat de 27 de ani dedicați de meticulosul artist acestui studiu, al cărui secret credea că îl dețineau italienii, ascunzîndu-l cu gelozie.

Astfel, *Jakob Welch* l-a neliniștit pe *Dürer* multă vreme, nereușind să-l întâlnească la Veneția și în țară sa, unde acesta fusese invitat de către *Friedrich der Weise* și apoi, în Țările de Jos, unde a sfîrșit ca pictor de curte al prințesei *Margareta*.

Cînd *Dürer* a ajuns în Țările de Jos, în 1521, *Jakob Welch* murise. El a rugat atunci pe *Prințesa Margareta din Melchen* să-i arate "*Cărțulia maestrului Jakob*", care cuprindea secretul proporțiilor. Prințesa dăduse însă "cărțulia" noului său pictor de curte, *Bernard van Orley*.

Nimic mai simplu, în concepție, decît tratatul lui *Dürer* care, cu toate aparențele savante, este opera unui practician.

*Dürer*, desenatorul, nu a făcut decît să dea o formă grafică unor concepții mai vechi asupra proporțiilor: a lui *Vitruvius* și a lui *Alberti*.



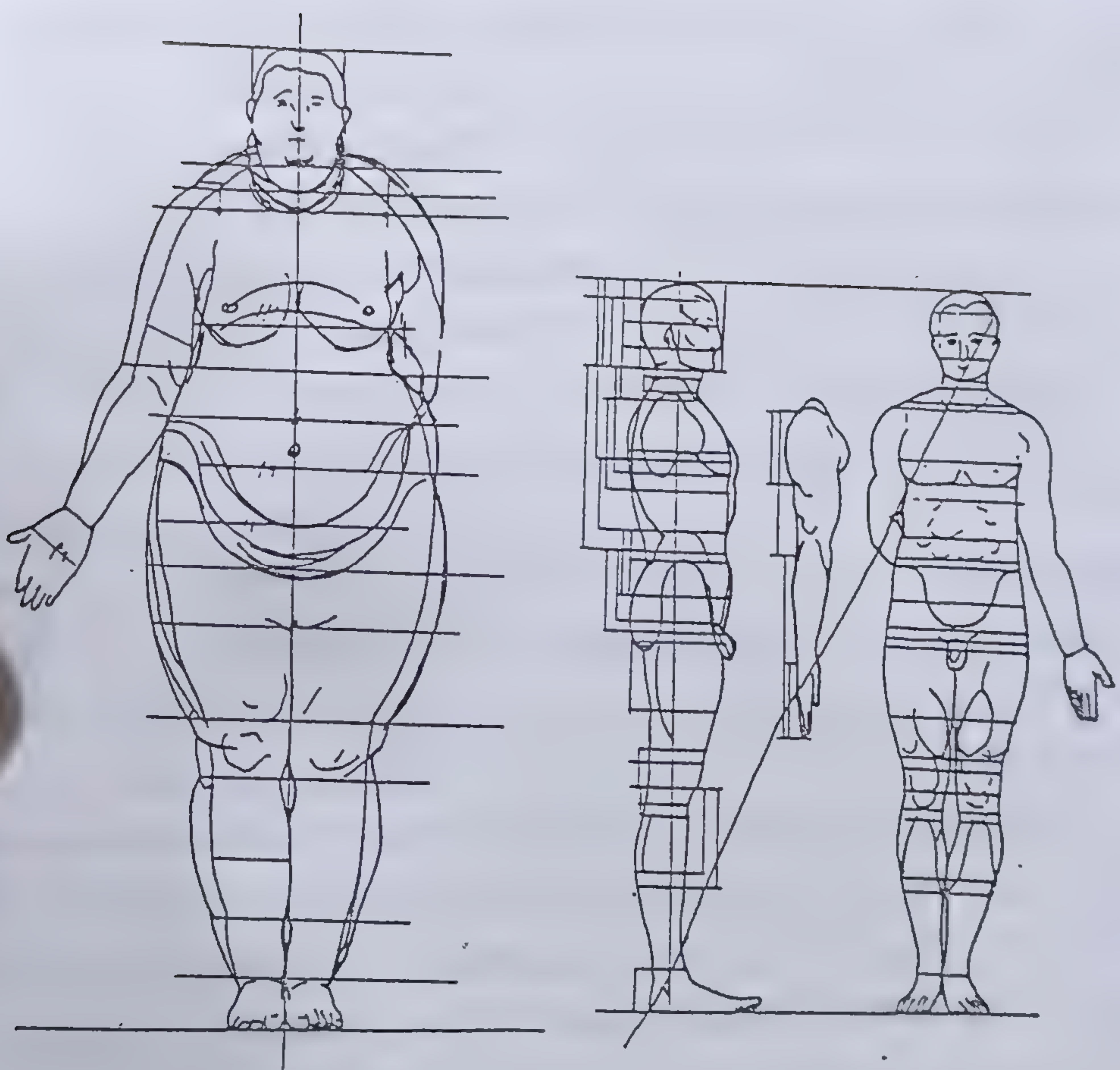


Fig.12. Studii privind proportiile corpului uman (Durer Albrecht, Tratat despre proportii, 1518)



Originalitatea lui Dürer s-a născut în mod firesc în decursul cercetărilor, prin înseși calitățile artistului, care era metodic, meticulos, perseverent și analitic.

Chemarea către acest studiu și direcția pe care s-a orientat au apărut din contradicția ivită între canonul lui Vitruvius acel "*homo bene figuratus*", a cărui semnificație Dürer nu a înțeles-o, și observarea realității, care-i relua mai multe tipuri de oameni, de la cei scunzi, la cei înalți, și care i-au părut artistului, ce nu studiasse Antichitatea, subiecte la fel de frumoase și interesante.

Întreaga operă a lui Dürer asupra proporțiilor s-a născut ideea de a legifera această varietate a înfățișării umane. Era o preocupare de cu totul altă natură decât aceea a inspiratorilor săi: *Vitruvius*, *Alberti*, *Leonardo*. Dacă "omul frumos" a lui Vitruvius avea anumite raporturi, Dürer voia să știe și să consemneze și raporturile celorlalte tipuri. El a conceput și realizat această operă ca artist, nu ca antropolog, rezultatele sale limitându-se la sfera artei.

Dürer nu a făcut antropometrie, cum greșit se crede, judecând după rigoarea cifrelor, care este numai aparentă.

Pentru studiul variantelor, Dürer a desenat după model și apoi a imaginat extremele posibile ale dezvoltării tipurilor. El a proporționat "din ochi" și apoi a măsurat, nu omul, ci desenul, cu ajutorul "împărțitorului" (împărțitorul era o scară a raporturilor părților cu talia, mergînd de la  $1/2$  la  $1/$  cîteva zeci), sau cu ajutorul "riglei lui Alberti" raporturile dimensiunilor segmentelor cu talia sau măsurile acestora "în rigle" și subdiviziunile ei (rigla lui Alberti =  $1/6$  din corp + lungimea piciorului, după Vitruvius).

Opera lui Dürer era numai în aparență științifică. Ea nu a avut sensul leonardesc experimental, ci sensul medieval, deductiv. Adevărul era dat, el trebuia demonstrat, iar nu descoperit. Bunul simț artistic l-a făcut să întrevadă, în cele din urmă, unul din adevărurile fundamentale ale biologiei, și, anume, legea armonizării



părților, pe care a enunțat-o astfel: un corp omenesc este frumos, fie scund, fie înalt, căci frumoasă este potrivirea părților (pe care a numit-o "*Vergleichlichkeit*"), iar urît este excesivul, abaterea mare de la normă (numită de el "*Verkehrung*").

Modernă, în spirit renașcentist, a fost la Dürer ideea pedagogică a studiului proporțiilor. Aceasta trebuie să facă parte din învățămîntul artei, alcătuind un capitol dintr-un învățămînt mai vast, multilateral: "*Hrana ucenicului pictor*".

Cu totul altă semnificație au avut proporțiile pentru Leonardo. El nu se îndoia, cade altfel nici Dürer, că un artist poate proporționa "din ochi" părțile corpului sau, cel puțin, părțile mai mici, cum sunt grosimile membrelor, spre exemplu. Un asemenea învățămînt era inutil. El nu s-a preocupat de măsurătorile corpului și nici nu le-a dat o importanță specială.

Celebrul desen proporțional (din Academia din Veneția) este însoțit de un text în care transcrie, fără nici un adaos sau comentariu, măsurile lui Vitruvius. El știa că măsurile închid o experiență multiseculară aderînd la tipul de frumesețe pe care acestea îl codificau. Importante erau nu măsurile, ci armonia părților ca reflex al armoniei universului. Pentru Leonardo, ca și pentru gânditorii Renașterii contemporani cu el, Ficino sau Pico della Mirandola, omul era un microcosmos, imaginea redusă a macrocosmosului. Mai mult, el era centrul universului și încoronarea creației divine.

Perfecțiunea universului avea ca simbol sfera, cercul, iar omul, universul mic, se înscrie în cerc și centrul său este ombilicul, locul transiterii și continuității vieții. Vitruvius însuși gîndea în acest fel și imaginase, în două figuri separate, omul înscris în pătrat și în cerc. În mod ingenios, Leonardo a unit cele două figuri într-o singură "*image emblemă*" în care, în plus, omul este desenat cu rigoarea anatomistului.



O riglă împărțitoare, care trece neobservată, așezată dedesubtul laturii inferioare a pătratului, figurează fără nici un comentariu sistemul de împărțire al lui Alberti.

În mod curios, artiștii moderni au văzut problema proporțiilor legată de pedagogia desenului, deși nici un artist nu a dat importanță prea mare canoanelor și împărțirilor elementare ale corpului în diversele sisteme.

În teoria artei și în estetică, sistemele de proporții au fost considerate ca închizând adevăruri obiective și tratate cu grija deosebită a oamenilor de știință. Astfel, sculptorul *Schadow* (1834), vizînd învățămîntul, în monumentală sa operă asupra proporțiilor și amintind de meticulozitatea lui Dürer, aplică, în loc de rigla lui Alberti, un sistem de măsurători modern și rațional, bazat pe unitatea "Zoll"-ului.

*Ch. P. Bellay*, la începutul secolului nostru, în lucrarea destinată tot învățămîntului, trece în revistă, fără nici un comentariu, toate sistemele de proporții cunoscute pînă atunci (din surse literare sau din publicații), insistînd asupra sistemului lui *Jean Cousin* (1758), pictor și sculptor din secolul al XVI-lea, denumit "*Michelangelo francez*". *Bellay* afirmă, în concluzie, că "există analogie între formulele de apreciere, calculele, variînd în procedee, ajung aproape toate la același rezultat tehnic. Există un singur scop care a fost urmărit în toate epocile, acela de a reproduce corpul uman în cea mai mare frumusețe și perfecțiune a lui, căutînd a fixa regulile cu ajutorul cărora să se ajungă la aceste rezultate, prin studiul și practica din domeniul artelor-frumoase".

Singurul comentariu asupra semnificației estetico-istorice a sistemelor de proporții este cel al istoricului de artă *Panofsky* (1955-1969). Acesta găsește (fără a ține seama că toate sistemele exprimă, în fond, același lucru) că deosebirile sistemelor de proporții provin din diferențele stilurilor artistice care le-au dat



naștere. În mod arbitrar, Panofsky leagă deosebirea modalităților de împărțire a corpului de concepții artistice diferite, făcând ca acestea să fie "*emanatie a stilurilor*".

Pornind de la această teză, el arată astfel că sistemul egiptean "carelajul" este un sistem pur constructiv, în care antropometria obiectivă și măsurile artistice tehnice coincid. Canonul egiptean era utilizat de "*scribii de contururi*" pentru a multiplica opera unui maestru creator.

Grecii au avut o altă concepție. Ei vizau captarea frumuseții și prescrierea ei sub formă de normă, canonul grec - avînd ca tip "*Doryforul*" - despre care Plinius a scris că este o emanție a gândirii platoniciene, a unei armonii numerice; aceasta dirijează, deopotrivă, universul și formele omului. Sistemul compară părțile între ele și cu întregul, descifrînd astfel o armonie criptică, imanentă.

Sistemul este numit "organic", spre deosebire de cel egiptean socotit "constructiv mecanic", deoarece în canonul grec sunt comparate segmente, unități anatomice, cu întregul organic. Deosebirea, mai subtilă însă față de cel egiptean, constă în faptul că la greci antropometria nu se mai aplică întocmai măsurilor artistice. Se știe că grecii adaptau cu suplețe canonul, nu numai vîrstelor, dar și racursiurilor aduse de mișcările corpurilor, precum și de amplasamentul statuii în spațiu.

Aceste modificări, făcute "din ochi", au fost denumite de Vitruvius "*mode naturae*". El cunoștea bine sistemele grecești ale lui *Polyclet* și *Lysip* pe care le-a numit "aritmetice" (bazate pe măsurătoarea cu utilizarea numerelor întregi și fracționare), precum și speculațiile mai subtile asupra proporțiilor, bazate pe "numere incommensurabile", sisteme pe care le-a definit "geometrice" în funcție de raporturile numite în Renaștere "secțiunea de aur" și "divina proporție".



Pentru Vitruvius, problema proporțiilor nu a fost o simplă problemă de tehnică a construcției corpului, ci un motiv de speculație filozofică, de care corpul uman, universul și însași arhitectura ascultă de aceleași legi armonice. El este primul care a legiferat măsura umană în arhitectură, construind templul după proporțiile corpului și comparînd cu stilurile doric și ionic cu corpul masculin și feminin.

În arta medievală se renunță la determinarea proporțiilor obiective (pe calea antropometrică) și, organizîndu-se pictura în suprafață planară, se recurge schematic numai la procedeul constructiv, tehnic.

Teoria bizantină a proporțiilor are ca punct de plecare articulația organică, însă se aplică sistemul modular, exprimînd dimensiunile în lungimi de "cap sau de față". În *Manualul pictorilor de la Muntele Atos* (*Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Godehard Schafer Verlag), se atribuie, spre exemplu, feței o unitate, trei unități, torsului, două unități, părții inferioare a gambei, două unități, de asemenea, celei superioare, o treime (o lungime de nas), părții superioare a capului, înățimii piciorului și gîtului, o unitate și o treime, lărgimii jumătății pieptului, o unitate lungimilor, interne ale antebrațului și brațului, o unitate mîinii etc.

Acest canon bizantin cu "nouă lungimi de față" este reluată în *Trecento de Cennino Cennini*, iar, prin tratatul acestuia, pătrund în teoria artei din epocile următoare, pînă în secolele XVII și XVIII.

Este remarcabil că acest canon - contrar opiniei lui Panofsky - este identic cu cel al lui Vitruvius, care se poate citi, fie ca sistem al fracțiilor comune ale întregului, fie ca sistem modular (capul, spre exemplul poate fi socotit a opta parte a corpului sau este considerat ca avînd 8 capete, cum gîndim în mod obișnuit raporturile prin modificarea unei unități).



Este probabil că semnificația cosmologică cu care a încărcat acest canon în Renaștere provenea din scrierile Fraților purității, o confrerie arabă din secolele IX și X, în care, anticipându-se bizantinul, erau exprimate dimensiunile corpului cu ajutorul unui modul.

Acest canon făcea parte dintr-o cosmologie armonică în care totul era unificat cu ajutorul corespondențelor numerice și muzicale. El nu reprezenta un sistem artistic constructiv, cum era, bunăoară, cel al lui Villard, de Honnecourt *Albumul de schițe din secolul al XIII-lea*, care oferea în același timp, proporțiile și schema constructivă a unei figuri.

Este evident că sistemele Renașterii, "*Exempeda*" lui Alberti și desenul lui Leonardo poartă semnificațiile celor două izvoare: cea estetică normativă, de proveniență greacă, și cea cosmogonică, de proveniență arabă, medievală.

Sfârșitul speculațiilor asupra proporțiilor corpului este văzut de către Panofsky în părăsirea unei concepții obiective a artei și în invazia subiectivismului în interpretarea naturii. Această atitudine este pregătită încă de la sfârșitul Renașterii și are originea în barochismul lui Michelangelo.

Stilurile subiective picturale după *Wolfflin*, reprezentate în special de pictura olandeză din secolul al XVII-lea, apoi, de Impresionism, în secolul al XIX-lea, ca și Manierismul și Barocul secolelor XVI și XVII, care au alungit, ondulat și torsionat figura umană, nu puteau să se mai ocupe de studiul și teoria proporțiilor.

Interesantul studiu a lui Panofsky se termină cu îndemnul lui Goethe (*Scrisoare către J. H. Meyer*, 1791), făcut într-o concepție esențial clasică a artei: "a elabora un canon al proporțiilor masculine și feminine, a se interoga asupra variațiilor în care se înrădăcinează diversele caractere, a examina mai îndeaproape structura anatomică și a se căuta forme frumoase, semnificând frumusețea exterioară".



Este evident că îndemnul lui Goethe este cel al Clasicismului timpului său, precum și al tuturor clasicismelor și că problema proporțiilor nu a apus cu orientarea lui Michelangelo către "atti e gesti", nici cu studiul racursiului figurilor plutitoare sau plonjante ale lui *Tintoretto* sau *Correggio*, care a înlocuit, la un moment dat, studiul clasic al proporțiilor.

Considerînd semnificația socială a Clasicismului, întîlnim legătura lui cu spiritul aristocratic, conservator și normativ, cu Imperialismul centralizator și cu Feudalismul despotice. Canonul proporțiilor corpului este astfel un simbol arhitectonic al lumii feudale, cum a considerat cu multă pertinentță *Hausenstein* (1916). Prototipul său este acel faimos canon egiptean, în baza căruia legendarii artiști greci Telekles și Theodoros, lucrînd unul în Samos și altul în Efes, cîte o jumătate a statuiei "Apollo", le-au putut pune de acord cu cea mai mare ușurință. Desigur, statuia avea stilul egiptean, frontal, măsurabil în cele patru planuri ale corpului geometric din care se născuse.

Este de asemenea evident că, atunci cînd sub influența spiritului liberal al Greciei lui Pericles și chiar ceva mai înainte, corpul uman nu mai era zeificat, ci a devenit "măsura lucrurilor", canonul "Doryforului" lui Polyclet și-a pierdut rigiditatea și, odată cu mișcarea de balans a bazinului, el nu mai putea fi construit decît după impresie "din ochi".

Acest canon este o creție a geniului științific analitic cu sistemul său, a măsurilor medii. El părăsește - sub influența spiritului filosofiei lui Protagoras și a sofistilor - aristocratica înțepenire și conservativa "*Idutes*" a nobilului tip, graciil și hieratic, înlocuind-o cu democratica înfățișare a "*Doryforului*".

Eternitatea, vizată de imperiile sclavagiste orientale, cedase locul relativității și individualismului, Clasicismul feudalist evoluase spre Clasicismul democratic al secolelor V și IV, iar



această estetică a "*mediei*" avea să evolueze către haosul fără regulă al naturalismului elenistic.

Canonul corpului nu este decît unul singur, cu multiple soluții tehnice, legate mai mult sau mai puțin de stilurile artistice. Acest canon este dependent de aspectul cel mai general al corpului, închipuit nemișcat pentru eternitate, simbolizată prin geometria constructoare și armonizatoare.

Canonul simbol are, bineînțeles, legături cu realitatea pe care o generalizează și a devenit, cu timpul, un obiect de studiu al învățămîntului artistic, deși simțul proporțiilor artistului s-a deucat întotdeauna și s-a desăvîrșit prin studiul corpului și nu prin studiul canonului, oricare ar fi forma sa. Canonul este practic inaplicabil modelului de atelier, așezat la înălțime pe un podium și mișcat tocmai pentru a rupe simetria sa monotună, singura care dă siguranță măsurilor.

Antropologia modernă nu a adus nimic în plus în studiul proporțiilor artistice. Cînd *Paul Richer* (1893) a elaborat canonul său anatomo-artistic după datele antropologului *Topinard*, nu a cîștigat nimic prin precizia măsurătorilor și a datelor statistice căci, întorcîndu-se la metoda artistică a diviziunii prin înălțimi de cap, regăsea vechea concepție și formă a proporțiilor canonice.

Tot cîștigul antropologiei în studiul proporțiilor din capitolul morfologiei umane s-ar putea rezuma în însemnarea lui *Ingres*: "Mărimea torsului bărbaților, mari sau mici, variază puțin. De asemenea, un tors mare în raport cu lungimea picioarelor este specifică oamenilor scunzi, deci mărimea raportată la lungimea picioarelor a torsului indică mărimea generală a individului".

*Dürer* care a centrat tratatul proporțiilor pe studiul variantelor corporale, nu a cunoscut această regulă.

Absența unor multiple perspective asupra problemei proporțiilor a făcut ca aceasta să fie înțeleasă unilateral. Proporțiile,



atît aritmetice cît și geometrice, își au originea în natură cu a arătat și cercetătorul *Matilda Ghyka*. Natura este aceea care inspiră artistul și care-i desăvîrșește simțul înnăscut al proporțiilor.

Părerea lui Dürer, exprimată în finalul tratatului său, că proporțiile și dimensiunile nu au valoare decît în mîna celor ce știu să deseneze sau să proiecteze, a precedat afirmația lui *Le Corbusier*, după care *modulorul* nu este eficace decît în mîna oamenilor talentați, tradusă ulterior prin aprecierea lui Einstein că *modulorul* este o gamă de proporții care face răul să fie dificil și binele - ușor, respectiv prin moțiunea arhitecților londonezi, după care sistemele de proporții sunt ușor reproduse de desenatorii buni și destul de greu de desenatorii slabi (netalentați).

O reconsiderare a studiului proporțiilor prin prisma cunoștințelor actuale arată legătura canonului cu un unic stil artistic: stilul canonic al artei societăților feudale și al artelor Clasicismului. Ea reactualizează concluziile cercetărilor lui Dürer, adevăratul creator al premiselor gîndirii moderne a problemei proporțiilor care, prin disocierea conceptului de formă de acel număr, a considerat armonia, echilibrul și balanța părților și întregului, constantă în natură, drept adevăratul cîștig al studiului proporțiilor.



## 2.4. Istoricul anatomiei artistice ca știință.

### Evoluția canonului în arta plastică

Artistul plastic (pictorul) apelează la măsurători care presupun următoarele puncte de reper: vertex, gnațion, opistocranion, glabella, bazele parietale (eurion), furculiță sternală, acromioanele, simfiza pubiană, punctele iliocristale (creasta iliacă), spina iliacă anterosuperioară, rotula, maleolele (internă și externă), vârful piciorului, epitrohleea, olecranul, apofizele stiloide, articulații metacarpofalangiene, vârful degetului medius, care în poziție anatomică cade la jumătatea coapsei. Aceste puncte de reper și măsurătorile determinate de acestea au fost folosite în stabilirea proporțiilor la început mai mult empiric, iar după înfîrriparea anatomiei artistice ca știință în mod exact.

Cu ajutorul studiului proporțiilor, stabilim un canon (regulă de proporție fixată într-o statuie, pictură sau desen). Ca să stabilim un sistem de proporție (canon) este nevoie de o unitate de măsură care se numește modul. În cursul epocilor istorice artiștii au avut preocupări multe și diverse în stabilirea unui sistem de proporții. Un canon odată stabilit, nu are rostul și nici scopul de a fi copiat, imitat de toți artiștii ci servește drept călăuză de principiu în construcția corpului bărbătesc sau femeiesc. Deci este un model care sintetizează, concretizează învățămintele unui artist sau unei epoci în legătură cu proporțiile corpului omenesc (natura este foarte diversificată ca tipuri de oameni).

Preocupări pentru stabilirea proporțiilor au avut artiștii străvechi ai Egiptului, care fixaseră mai mult decât celelalte epoci un prototip de proporții, cu ajutorul cărora au creat nemuritoarele lor capodopere (sculptura egipteană este cea mai arhitecturizată, geometrizedată, valoroasă). Așa au creat statuia lui Kefren, scribul, portretul lui Nefertiti. Modulul canonului egiptean este a 19 parte



din înălțimea corpului. Una din diviziuni trece la nivelul articulațiilor metacarpofalangiene iar una la vârful degetului medius. Acest modul (mărimea mediusului) se cuprinde de 19 ori în înălțimea corpului.

Vecheii greci moștenesc concepția sculpturii egiptene (Apollo arhaici și Kore); ei fac tranziție între Egipt și arta greacă. Recurg la o statuarie în mișcare - abandonează legea frontalității, solemnitatea egipteană; axa bazinului devine oblică, axa umerilor invers oblică sau orizontală și figura rotită.

Polyclet prezintă Doriforul (purtătorul de lance) - primul canon grecesc care ia ca unitate de măsură lățimea palmei la nivel articulației metacarpofalangiene, care se apropie de modulul egiptean. De remarcat că statuia lui Polyclet ca viziune întreagă prezintă un tip bărbătesc de statură medie, monumental, foarte geometrizat.

Lysip - preocupat de studiul corpului omenesc, construiește canonul reprezentând un atlet (Apoxiomene) care după exercițiile de gimnastică își curăță mâinile de unsoare cu *sigiliul*. De subliniat că Lysip prezintă un nou tip de om față de Polyclet, mai înalt, mai monumental, cu capul mai mic în raport cu corpul, cu denivelări mai atenuate și cu geometrizări mai puțin accentuate. Canonul său este baza de la care vor porni în cursul secolelor aproape toți artiștii și anumiștii preocupați de studiul proporțiilor. Lysip are ideea de a lua ca unitate de măsură capul, constatând un adevăr esențial - mărimea capului nu se modifică ci rămâne cam la 23 cm și că se potrivește de minune în înălțimea totală a corpului și în marile *fragmente* ale lui. Constată și stabilește în acest canon că mărimea capului luată de la vertex la gnațion (trunchi) de la creștet la simfiza pubiană se cuprinde de 4 ori la un om normal (torsul propriu-zis - 3 capete), de la simfiză la sol alte 4 capete.

Concluzii:



-jumătatea corpului este la simfiza pubiană

- membrele inferioare măsoară 4 capete

- membrele superioare măsoară 3 capete

- diametrul

- umerilor 2 capete

- bazinului 1,5 capete la bărbat și 2 capete la femeie

Canon cheie Lysip - punct de plecare în studiul proporțiilor corpului la cei mai mari artiști.

Vitruvius, arhitect latin, vede în corpul omenesc o arhitectură. Rămîne celebru în cartea lui "De architectura". Stabilește că anvergura (membrele superioare întinse orizontal) este egală cu talia - măsoară 8 capete (3 capete membrul superior drept și 3 capete membrul superior stîng + 2 capete diametrul umerilor). Această figură înscrisă în pătrat se numește pătratul celor vechi. Ducînd diagonalele pătratului și îndepărtînd membrele inferioare ca să formeze un triunghi echilateral, stabilește corpul omenesc la simfiza pubiană. Își însoțește aceste observații fundamentale de o serie de alte învățăminte și măsurători.

În spiritul Renașterii se ivește o preocupare foarte intensă pentru studiul anatomiei corpului omenesc. Se folosește o nouă metodă - cea a disecțiilor pe care le practică marii artiști: Leonardo, Michelangelo, Rafael. Ideea lui Vitruvius, continuată pînă la Lysip este preluată în Renaștere. Leonardo și istoriografia preiau învățămintele stabilite de Lysip - mărimea de la olecran la articulațiile metacarpofalangiene e egală cu mărimea de la acromion la cot (Egalitatea lui Leonardo da Vinci).

Leonardo e renumit ca părintele anatomiei artistice; ia ca punct de plecare pe Vitruvius și implicit pe Lysip. Realizează și el un tip de proporții (Lysip - Vitruvius), adică prezintă o siluetă de bărbat cu membrele inferioare lipite unul de altul, cu mîinile întinse, înscris într-un pătrat, avînd jumătatea corpului pe simfiză. Are ideea de



desena silueta (aceeași) cu mâinile ridicate pînă la înălțimea corpului și cu membrele inferioare îndepărtate pînă la forma unui triunghi echilateral. Dublează această idee a lui Vitruvius înscrind o a doua siluetă într-un cerc cu centrul în ombilic și constată că acest cerc circumserie vîrfurile degetului medius și tălpile siluetei. În rest Leonardo admite măsurătorile lui Vitruvius:

- anvergura egală cu înălțimea corpului;
- jumătatea corpului pe simfiză;
- capul se cuprinde:
  - \* de opt ori în înălțime
  - \* de patru ori în membrul inferior
  - \* de trei ori în membrul superior
  - \* de patru ori în trunchi+cap;
- mărimea mîinii egală cu mărimea feței;
- mărimea mîinii se cuprinde de zece ori în înălțimea taliei.

Canonul lui Leonardo da Vinci este canonul Renașterii (folosit de Michelangelo, Corregio, Veronese). Este folosit în practica de atelier.

În sec. XVI Albrecht Dürer (pictor, gravor german) elaborează tratate referitoare la studiul proporțiilor corpului omenesc, în urma a foarte multe măsurători. El este întemeitorul metodei antropologice, urmat de Pieter Compère (pictor olandeză, sec. XVIII). Dürer reduce formele capului la figuri rotunde (cercul în special), iar canonul său măsoară 8-9 capete.

Urmează alte preocupări manifestate în *două direcții*: prima constînd în alungirea corpului și înmulțirea numărului de moduli, iar a doua tinzînd să redea proporția tipului cel mai răspîndit în natură.

În secolul XVIII apar alți artiști, ca de exemplu, Jean Cousin cu preocupări de anatomie artistică, adoptînd canonul preferat de majoritatea artiștilor (de 8 capete) cu distribuirea modulului ca în canonul Renașterii (trunchi - 3 capete, membrul superior - 3 capete,



membrul inferior - 4 capete, diametrul umerilor - 2 capete, mărimea piciorului - 6 și  $1/3$  în înălțimea taliei, mărimea mîinii egală cu fața și se cuprinde de zece ori în talie, vârful degetului medius cade pe daetilion egal cu jumătatea coapsei). Jean Cousin are ideea de fixa un sistem de proporții al capului: împarte înălțimea capului printr-o orizontală în două jumătăți - o jumătate superioară și una inferioară. Această orizontală o împarte în 5 părți egale și ea se află pe axa ochilor - deci ochii sînt plasați la jumătatea înălțimii capului. Împarte această orizontală în 5 părți de la stînga la dreapta:

- prima diviziune - de la peretele lateral la unghiul exterior al ochiului;
- a doua diviziune - mărimea ochiului drept;
- a treia diviziune - distanța dintre ochi;
- a patra diviziune - mărimea ochiului stîng;
- a cincea diviziune - distanța laterală.

Jumătatea superioară a capului o împarte în două prin altă orizontală ce va limita înălțimea frunții și a cupolei craniene de la trichion la orizontala vertexului. Jumătatea inferioară a feței o împarte în două prin altă orizontală care cade și determină mărimea nasului (limita inferioară a nasului). Al patrulea etaj - inferior (trichion - bărbie) îl împarte în treimea superioară și două treimi inferioare ceea ce demonstrează că axa gurii se află mai sus de jumătatea etajului inferior.

S-a multiplicat impresionant de mult cuprinderea modulului în înălțimea corpului și s-a diversificat. În sculptura gotică în multe exemplare capul se cuprinde de 9-10 ori în talie. În arta bizantină, de înaltă spiritualitate, proporția merge pînă la 15-16 capete în înălțimea taliei. Apusul se menține pe o linie mai realistă, mai carnală. În arta romanică o proporționare a figurilor ajunge să cuprindă capul de 4-5 ori în înălțimea corpului (ideal artistic ce presupune căutarea unei anume libertăți artistice).



*Paul Richer* (sec. XIX-XX) de mare ținută științifică care împreună cu antropologul *Tapinard* întreprinde un studiu al proporțiilor pentru care îi oferă o serie de infinite măsurători. Studiază sculptura greco-romană, tipurile corporale din Europa și savanții anatomici și artiști anatomici cu preocupări de studiul proporțiilor. Constată, concluzionează că la canonul lui *Charles le Blanc* este gâtul prea lung, că la Polyclet și Lysip piciorul este prea mare, că cei mai mulți artiști anatomici au lucrat cam empiric, că nu au respectat punctele de reper. *Richer* va crea un nou canon care să reprezinte tipul de om cel mai răspândit: omul de statură mijlocie, fapt justificat de raritatea tipului de om de opt capete, care nu poate fi considerat reprezentativ. În acest fel însă, se ignoră faptul că idealul artistic al timpurilor trecute nu a fost redarea omului de statură medie. Tipul cel mai des întâlnit este omul de șapte capete și jumătate, astfel încât considerând modulul de mărimea capului, membrele inferioare vor măsura trei capete și jumătate, iar cele superioare trei capete. Pentru a respecta punctele de reper se măsoară de vertex în jos patru capete până la baza inferioară a trunchiului, apoi măsurătorile se fac de jos în sus. Se obține astfel un trunchi mai lung cu o jumătate de cap decât în cazul canonului de opt capete, fapt ce nu mai corespunde idealului artiștilor. Canonul lui *Richer* segmentează jumătatea superioară a corpului în patru: capul este prima mărime, de la bărbie până sub pectorali a doua mărime, până la ombilic a treia, a patra până sub simfiza pubiană, a cincea de la talpa piciorului la jumătatea gambei, a șasea de la jumătatea gambei la genunchi, iar a șaptea de la genunchi la jumătatea coapsei. Se observă că ultimul modul (opt) măsoară distanța de la jumătatea coapsei la punctele iliocristale, suprapunându-se parțial cu al patrulea. Pentru membrele inferioare, se consideră coapsa de un cap și jumătate iar gamba de două capete.



Acest canon nu a fost îmbrățișat de artiștii plastici pentru că aceștia au preferat canonul de opt capete al modelelor Renașterii. Anvergura la Paul Richer are opt capete și talia de șapte și jumătate, iar dactilionul cade mai jos.

#### 2.4.1. Canonul lui Gottfried - Schadow

Sculptorul elaborează un canon bazat pe modulul "fusul renan" împărțit în tzolli, care la rîndul lor sînt divizați în taile (un tzoll - opt părți - 2,6 cm, iar un taile - 3,25 mm). Cu aceste unități artistul determină proporțiile bărbatului adult, ale femeii și copilului aducînd astfel o notă de originalitate în stabilirea canonului. Astfel, talia bărbatului este de 5 fuse și 4 tzolli - 1,73 m, capul este de 23 cm - se cuprinde de șapte ori și jumătate și 3 tzolli, piciorul este de 10 tzolli - 26 cm intră de aproximativ de 6 ori, mîna este de 7 tzolli - 16 cm egală cu fața și intră de zece ori, jumătatea corpului cade sub simfiză ca la Jean Cousin. Primul modul este de la vertex la mentol, al doilea este de la mentol la mamelon, al treilea este de la mamelon la ombilic, al patrulea de ombilic pînă sub simfiză, al cincilea de sub simfiză pînă sub jumătatea gambei, iar al șaselea de la jumătatea gambei pînă la articulația genunchiului. Astfel distanța de la sol la genunchi este egală cu cea de la genunchi la ombilic și cu cea de la ombilic la baza nasului. Femeia are talia de 5 fuse și jumătate de tzoll (1,66 m sau 7 capete și jumătate). Statura bărbatului și femeii sînt mai înalte și potrivite cu dorința artiștilor decît statura mijlocie - cea mai des întîlnită. Jumătatea corpului cade mai sus ceea ce înseamnă că trunchiul este mai lung, membrele superioare sînt mai scurte ca la Paul Richer, iar anvergura este egală cu talia.



### 2.4.2. Canonul lui Schmidt - Fritsch

Modulul este considerat coloana vertebrală deoarece aceasta nu-și schimbă dimensiunile. Coloana reprezintă distanța de la punctele subnazale pînă la simfizion (fig. 13).

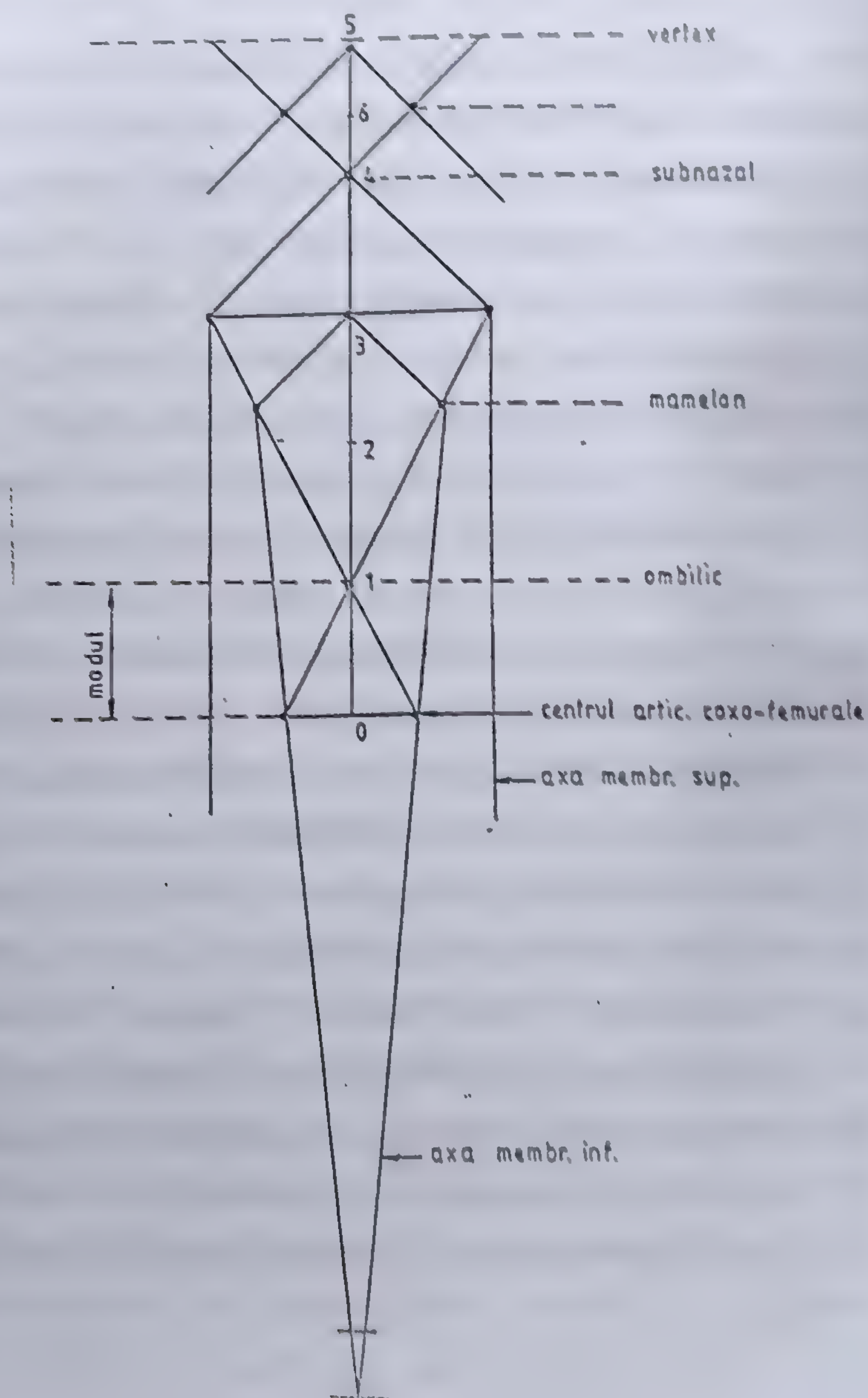


Fig. 13. Canonul Schmidt-Fritsch



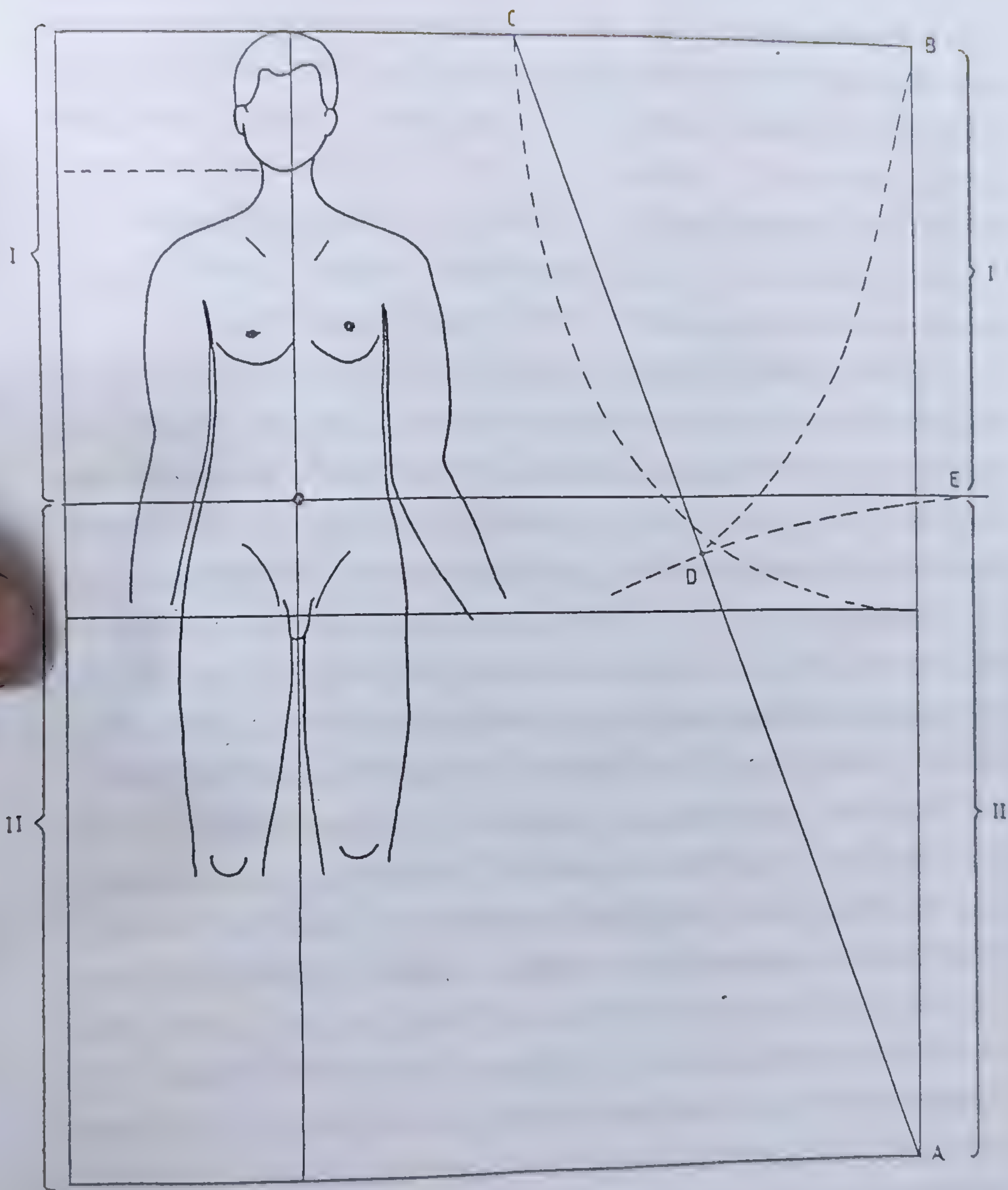


Fig. 14. Sectioniunea de aur



## 2.5. Proporțiile corpului uman în arta bizantină

Privitor la proporțiile corpului uman în reprezentările plastice se poate spune că încă din prima perioadă a culturii bizantine s-a conturat un canon specific de reprezentare, care nu moștenise aproape nimic de la romani și nici de la grecii antici, în sensul figurării și al compozițiilor. Crezul artei bizantine, adică baza teologico-dogmatică a reprezentărilor artistice bizantine, se structurează în cadrul primelor două sinoade ecumenice.

Canonul bizantin al proporțiilor corpului uman era aproape în întregime de proveniență orientală, indiană. Nu s-a putut stabili cum a ajuns canonul indian în Bizanț, dar este cert că în secolul VI d.Hr., când arta bizantină era în perioada de formare, teoria indiană a proporțiilor corpului omenesc era de mult perfect încheată.

Cotele prescrise de canonul bizantin erau identice cu cele ale canonului indian, și anume: unitatea de bază era considerată înălțimea feței, după care calota craniană reprezenta  $1/3$  din această unitate ( $1/3u$ ), gâtul  $1/3u$ , distanța gât-piept  $1u$ ; piept-ombilic  $1u$ ; ombilic-pubis  $1u$ , coapsa  $2u$ , genunchiul  $1/3 u$ ; gamba  $2u$ ; laba piciorului  $1/3u$ . Se obțineau în total  $9 1/3$  unități.

Inrudirea dintre cele două canoane este frapantă, mai ales în procedeul de construire geometrică a capului. Schema indiană care împarte capul uman în înălțime și lățime în câte 3 părți egale corespunde întocmai schemei bizantine tricirculare. Bizantinii se pricepeau să construiască prin metode geometrice nu numai capul văzut din față ci și din profil sau pe trei sferturi. Specialiștii consideră că aceste procedee erau identice cu cele prevăzute în manualele indiene antice, de pictură.

Izvoarele scrise cu privire la proporțiile corpului uman nu s-au păstrat.



Invățăturile erau transmise pe cale orală, de la meșteri la ucenici, devenind o zestre secretă. Pentru prima dată astfel de indicații privind construirea și redarea în pictura eclesială a corpului uman apar într-o crminie bizantină de la Muntele Athos, cunoscută astăzi prin "*Cartea de pictură*" a lui *Dionisie din Furna*, călugăr la Athos.

În traducerea în românește a acesteia găsim următoarele indicații privind "măsurile firești ale trupurilor":

"Află deci, învățăcelule, că în chip firesc fiecă om este de nouă capete, adică nouă măsuri, din talpa piciorului pînă la creștet. Și mai întîi fă prima măsură, pe care o vei împărți în trei, și desenează mai întîi fruntea, apoi nasul, și în urmă barba; pletele însă zugrăvește-le în afara măsurii, lungime de un nas, și iarăși împarte în trei partea de la barbă pînă la nas, și pe lungimea a două împărțeli fă bărbia, iar pe a treia gura; gîtul însă trebuie să fie cît și nasul. Măsoară apoi trei capete de la bărbie pînă la brîu și alte două pînă la genunchi, iar genunchiul singur să măsoare un nas; încă două capete măsoară pînă la călcîi, de aici pînă la talpă ai o lungime de nas, iar de la călcîi la unghii un cap întreg, iar de la gît pînă la umăr un cap; și tot asemenea pentru partea cealaltă. Lasă cîte un nas pentru rotunjimea umărului, iar brațul, pe parte de dinlăuntru, pînă la cot să fie o măsură de un cap și încă una în jos pînă la încheietura mîinii; mîna însă, pînă în vîrf degetelor, o singură măsură. Cît este un ochi, așîderea fi-va și celălalt în linie dreaptă și tot la fel se vor depărta amîndoi de rădăcina nasului. Cînd însă capul se arată dintr-o parte, de la ochi și pînă la ureche ai a măsura cît de două ori ochiul; cînd însă se arată din față, numai cît un ochi trebuie să fie; urechea trebuie să măsoare cît și nasul; la brîu de patru ori nasul trebuie să aibă cînd trupul este gol; iar cînd este înveșmîntat, un cap și jumătate; cingătoarea trebuie să șadă la brîu, acolo unde ajunge



cotul". Schema construcției chipului după aceste indicații este caracteristică artei bizantine și postbizantine (vezi fig. 15).



Fig.15. Schema celor trei cercuri concentrice specifice artei bizantine, prezentată în manualul de pictură a lui Dionisie din Furna

Deși canonul bizantin nu a primit aproape deloc influențe occidentale, artele plastice occidentale, chiar și cele din epoca Renășterii, au primit puternice influențe bizantine în ceea ce privește proporțiile corpului omenesc.

În Rusia și în Balcani, în Țările Române, pictura medievală, aproape exclusiv religioasă, continuă tradiția bizantină și nu se diferențiază după școli locale decât prin manieră, compoziție, colorit, tehnică de execuție etc., păstrând canonul bizantin al proporțiilor corpului uman.

Teoria bizantină a proporțiilor are ca punct de plecare articulația organică, însă aplică sistemul modular: fața are dimensiunea unei unități, torsul trei, jumătății inferioare a gambei două unități și așa mai departe. Canonul bizantin cu 9 lungimi de



fata este reluat in *Trecento de Cennino Cennini* si apoi de *Villard de Honnecourt* (fig.16).

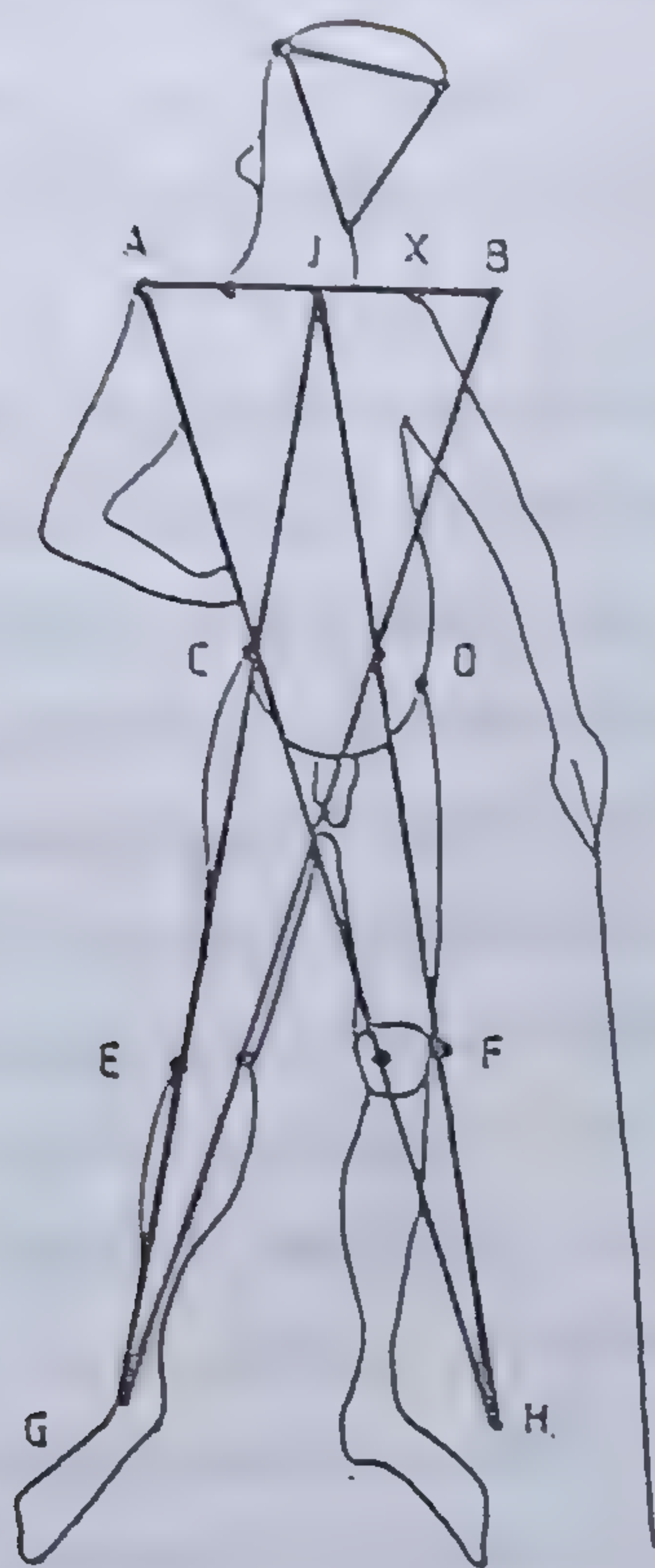


Fig.16. Schema proportiilor corpului uman după Villard de Honnecourt



## CAPITOLUL III

### EXPRESIA OMULUI ÎN ARTA ECLESIALĂ

#### 3.1. Aspecte generale

Părerea comună, conform căreia arta expresivă se întemeiază pe cunoașterea și reprezentarea expresiei umane, a fost susținută prima dată în estetică de către *Hegel*, după care arta, pentru a exprima sentimentele și pasiunile, nu dispune decât de mimica și gestică umană. Afirmatia izvora dintr-un reziduu naturalist infiltrat în gândirea idealistă a filosofului. Autonomia artei nu fusese încă gândită și formulată și *Kant* însuși, care arătase caracterul universal al aprecierilor estetice, nu a scăpat de unele prejudecăți istorice, cum este, spre exemplu, afirmarea întâietății desenului asupra culorii, făcută sub influența artei Clasicismului.

Justificarea artei prin motive intrinseci, considerarea frumuseții ca rezultatul organizației formale a operei, iar nu ca un reflex al frumuseții naturale, delimitarea domeniului artei de celelalte domenii ale activității spirituale, cum ar fi știința de exemplu, au dus la înlăturarea definitivă a criteriilor îndoielnice de apreciere a valorii artistice, după exactitatea perspectivei sau anatomiei reprezentate, prejudecata care se credea îndreptățită prin creațiile artiștilor savanți ai Renașterii.

Viața și sufletul omului în întregime sunt prezente în artă, dar organizarea expresivă a acestui conținut, expresia artistică, nu se confundă cu figurația expresiei umane. Această confuzie de planuri a avut, în estetică, și o contraparte, nu mai puțin eronată.



Astfel, formele inventate și impuse arbitrar naturii, ca în manierismele artistice sau excluderea vieții din artă în curentele formaliste moderne ale artei pentru artă, au dus la o diminuare a valorii umane a artei și la o îngustare a influenței ei, tot atât de dezastruoasă ca și absolutizarea valorilor extraestetice din arta de conținut.

Cu aceste precizări, se poate afirma cu tărie că arta tuturor timpurilor a gravitat în jurul reprezentării omului. Corpul uman și activitatea expresivă au fost mijlocul principal de comunicare a sentimentelor și concepției despre univers a artistului și au alcătuit vocabularul cel mai vast și mai nuanțat al limbajului plastic.

Este evident că plafonul *Capellei Sixtine* închide o experiență umană mai bogată decât "motivele" lui *Cézanne* și chiar experiența artistică a celor doi creatori nu poate fi pusă pe același plan. Faptul însă că ambele opere, izbutite artistic, intră în aceeași sferă a artei, nu decide valoarea lor umană, socotită egală de mistificările artei pentru artă.

Artă visată de *Flaubert*, care să se susțină prin pură organizare formală, ca pământul în văzduh, și speculațiile artei abstracte nonfigurative sunt, deopotrivă, o consecință a extremei specializări într-un domeniu de activitate spiritală în lumea modernă.

Antropomorfismul nu este numai forma de exprimare a artei *Antichității Clasice*, ci reprezintă una din valorile funciare ale artei de pretutindeni și de totdeauna. O cercetare a expresiei omului în artă este revelatoare asupra inserării artei în cultura și civilizația popoarelor, asupra profunzimilor sufletești ale artistului și asupra universului sensibilității și gândirii umane, în general.

Trebuie precizat că expresia omului nu se limitează numai la mimică și gesturi. Forma corpului însăși este expresivă, iar atitudinile și mișcările lui sunt tot atât de expresive ca și aparatul expresiv specializat.



### 3.2. Elemente expresive utilizate de către marii artiști

Concentrarea atenției asupra figurii umane a fost una dintre virtuțile romanilor, care la un moment dat, în teatru, au renunțat la masca moștenită de la mimul grec, cu exprimarea lui exclusivă prin pantomimă.

Observația istoricului de artă *J. Lange* (1943), că grecii au însuflețit corpul înainte de a mima figura (spre deosebire de gotici care au concentrat expresia la figură) nu este lipsită de temei.

"*Surîsul arhaic*", mai precis "*surîsul egiptean*" nu este o descoperire a grecilor. *Nefertiti* a zîmbit eternității cu zeci de secole înainte. Această "*expresie atitudine*" în arhaismul grec, neacordată cu restul expresiei feței, nu reprezintă încă decît o infimă parte din aparatul expresiv, în special motor, al corpului uman. Remarcabil este faptul că ochiul, această fereastră a sufletului, chiar atunci cînd a fost încastrat "*realist*" la figură, cala "*Scribul*" egiptean sau la conducătorul aurigei, a privit în gol. Relațiile interumane s-au produs fără încrucișarea privirilor, în statuara greacă, descoperitoarea principiului dramatismului plastic. Ochiul din profil, care se arată fără să privească, a fost aproape exclus din vasta operă a decorației ceramice grecești, care a preferat ochiul văzut din față. Tradiții milenare, egiptene și cretane, impuseseră o formulă de frumusețe, nu fără legătură cu arta machiajului feminin.

Expresia apare, în statuara greacă, în a doua perioadă a Clasicismului la *Scopas*, decoratorul templelor din Tega și Halicarnas. După descoperirea sufletului în "realismul sentimental" al artei sale, expresia sentimentelor ajunge în Elenism la dezordinea și intensitatea expresivă, numită după decorația "*Altarul din Pergamon*", "*patosul pergamian*". Pateticul și dramaticul, care cunosc paroxismul în "*Laocoon*", aveau în Elenism o contraparte în grațiosul și idilicul vîrstelor mijlocii și mici, reprezentate în plastică pentru prima oară.

Paralel, își face loc în portretistică fizionomia individualizată, figura expresivă și, în plastica mică, mai ales, portretul șarjat și



caricatura. Aceasta din urmă nu a fost concepută în Antichitate decât sub aspectul static al modificărilor proporționale ale feței.

În timp ce grecii vorbeau prin formele și mișcările corpului, animînd chiar și draperia "*anatomizată*", mesopotamienii au reprezentat, cu o savantă acuitate a observației, expresia animalelor creînd "*Leoaica săgetată*" care emite omenescul strigăt de durere, tîrîndu-și trenul posterior paralizat. Regele vînător, cu atitudinea și gesturile ritual reglate, săgetează impasibil bestia feroce, încolțită de cîinii agili.

Ca și figura faraonilor, figura cruzilor suverani mesopotamieni a rămas ermetică, ascunzîndu-și misterul sufletesc pentru veșnicie.

Masca funerară etruscă este fără îndoială izvorul însuflețirii figurii în plastică. Statuile funerare în teracotă pictată au întîmpinat, cu zîmbetul lor binevoitor, pe primii descoperitori, în timp ce defuncta *Velia* își arată eterna tristețe în mormîntul său tarquinez.

Pompeienii, moștenitorii tradiției etrusce, au intensificat iluzia vieții pînă la acea superbă reușită din "*Bustul Bancherului pompeian Lucius Caecillus Jucundus*" care intră astăzi în repertoriul cunoștințelor noastre familiare, ca și capetele romane republicane și, apoi, cele ale împăraților romani, care nu au ținut deloc să fie flatați de către artist.

Din arta bizantină, conștiința noastră a fixat imaginile primei epoci de aur, mai ales cele din Ravenna: "*Portretele Împăratului Justinian și Teodorei*" și ale celor din suita imperială, scrutînd eternitatea cu ochii larg deschiși. Imaginile lor, ca și cele ale sfinților, erau doar semne vizibile ale unei realități transcendente.

Mai tîrziu, în timpul *Comnenilor*, maeștrii decoratori ai Bisericii San Pantelimon din Nerezi au inaugurat dramatismul scenelor liturgice, iar în arta din *Imperiul Paleologilor*, căreia îi este tributară și prima noastră pictură bisericească, i-au adus, odată cu



descriptivul pitoresc, anecdoticul și sentimentalul relațiilor personajelor divine, umanizate.

"*Maica Domnului din Vladimir*" a icoanei moscovite a devenit prototipul afecțiunii materne și filiale; *Teofan Grecul* aducea în iconografie tradiția cretană a eleganței grecești, în timp ce rivalul său, *Manuel Panselinos*, transmitea Rusiei pravoslavnice cultul expresionist de origine orientală.

Orientul dăduse artei apusene romanice, nu numai bestiarul fantastic ieșit din rezervorul mesopotamian, dar și expresionismul asiatic, care a influențat decorațiile timpanelor și portalelor Catedralelor din Mossaic, Autun sau Vezelay.

Goticul înglobase și el în arhitectură, ca și romanicul, corpul uman în statuile coloană de la Chartres dar, nu mult mai târziu, în reliefurile "*Portalului Mariei din Senlis*" descătușase corpurile divine, animându-le cu expresia emoțiilor umane. "*Buna-Vestire*" de la Reims, "*L'Ange au sourire*", "*La Vierge Dorée*" din Amiens, "*Uta și Eckehard*" din Naumburg, nenumăratele "*Pietă*" și "*Schöne Marien*", din lemn pictat, aduceau în artă o vastă galerie a expresiei umane.

Cu *Veit Stoss* ("*Altarul din MarienKirche*", Cracovia) și apoi cu *Claus Sluter* ("*Puțul lui Moise*", Dijon), arta medievală a sărit etapele Renașterii, atingând expresionismul barocului.

În Italia "*Trecento*"-ului, sub influența creștinismului franciscan, religia iubirii și a milei, *Giotto*, liberînd pictura de fondurile de aur, traduce sentimentalismul religiei Sfîntului Francisc în valorile plastice sentimentale ale decorațiilor din Assisi și Padova.

Înainte de a, *Cimabué* dăduse în "*Santa Magdalena*" masca unei ascunse suferințe, amintind de figurile lui Modigliani.



În arta florentină, *Masaccio*, un secol înaintea lui Michelangelo, înfățișează tragedia păcatului original în frescele din Basilica delle Carmine.

După *Ucello*, care a pictat bătălii pentru gloria perspectivei și *Benozzo Gozzoli*, pe care l-a interesat mai mult luxul personajelor din cortegiul fastuos, *Verrocchio* stârnește interesul elevului său, Leonardo, pentru pasiunile sufletului pe care acesta a năzuit să le construiască savant, cu precizia unui inginer. Pentru prima dată în pictura religioasă, "*Cina*" apare ca o dramă omenească în biserica Santa Maria din Milano. *Leonardo da Vinci* sfătuia pictorul să observe limbajul nuanțat și bogat al surdo-muților, în timp ce el anima figurile sale androgine cu "*misteriosul suris leonardesc*". Odată cu expresia, figura umană pierde însă ceva din prestigiul și noblețea figurilor din Arezzo ale lui *Piero della Francesca*.

*Michelangelo* a fost acela care a făcut din expresie mobilul principal al artei. Nu mai este vorba de dezordinea expresivă a Elenismului, ci de drama unei umanități suprumane, supusă tragicului destin al existenței, între nașterea lui Adam și prăbușirea damnaților din "*Judecata*" din Capela Sixtină. "*L'idea della morte*" l-a urmărit de-a lungul întregii opere, iar destinul implacabil a fost personificat în "*Sclavul în lanțuri*".

În pictura italiană, observația și reprezentarea cu minuțiozitate a expresiei și realismul nordic, în "*Fecioara și San Ioan*" al lui *Mantegna*, sunt o excepție. Italienii au fost artiștii care au descoperit legătura mișcărilor și gesturilor geometria și ritmul. *Rafael*, care în "*Disputa sacramentului*" a creat prototipul mișcărilor expresive servind rațiuni picturale, concepe privirile indifferente ale lui "*Balthazar Castiglioni*" și ale personajelor din lucrarea sa "*La Fornarine*". Omul său divinizat se situează în afara slăbiciunilor omenești. Regnul generalului și al frumuseții ideale cîntat de a sa "*certa idea*" exclude expresia particulară, după cum armonia și



frumusețea corporală nu așteaptă decât ritmul pentru a putea fi realizate în deplina lor perfecțiune.

În același sens, J. Guenne (1944) a remarcat că nudurile lui Tizian sunt tot atâtea teme simfonice, că "*Omul cu mănăst*" nu a contemplat decât splendorile garderobei sale, că "*Împăratul Carol Quintul*" este un personaj bine îmbrăcat, iar privirile savanților, luptătorilor sau senatorilor, portretizate, sunt asemănătoare. Omul său nu privește nici în sine, nici la spectator, ca și personajele "*Banchetelor*" lui Veronese, care judecă omul după noblețea atitudinilor.

Arta italiană a cunoscut dezechilibrul expresiv în arta teatrală a barocului. Premergătorul Correggio, cu expresia pasională și figurile "*plutitoare*", anunță arta lui Bernini, care "a însuflețit" marmura în "*Extazul Sfintei Tereza*".

În Manierism, expresia căutată a devenit afectată, ciudată. Omul și-a pierdut liniștea, staționînd "*serpentinat*" sau așezîndu-se "*in contra posto*". Parmigianino a inaugurat bizareria expresiei cu celebrul "*Autoportret*", în care mîna iese din cadru către spectator. Pontormo, Beccafumi, Niccolo dell'Abbate l-au urmat, decoperind domeniul straniului și al fantasticului.

Spre deosebire de italieni, flamanzii s-au ridicat rar la generalizarea înfățișării. Asemănarea personajelor este obținută de Van Eyck printr-o minuțioasă acumulare a detaliilor, fie că este vorba de "*Soții Arnolfini*", fie că este vorba de "*Donatorul îngenunchiat*". Van der Paele, cel ce se roagă cu ardoare, întrecînd în dimensiuni Madonna, ca și îngerii din "*Altarul mielului mistic*" au ceva din caracterele fizionomice ale concetățenilor artistului care trăiesc în mediul lor, în casa confortabilă și în grădina burghezului din Brügge.

Numai Roger van der Weyden a depășit îngustul egoism burghez, flamand, imaginînd dramatica scenă a "*Coborîrii de pe*



*cruce*". Dezordinea expresivă stînjenește ordinea compozițională, drama umană dominînd la el, ca și la germani, în genere, drama picturală.

La *Hugo van der Goes*, un simț precis al naturalului umanizează scenele divine. Astfel, păstorii din "*Adorația magilor*" sunt animați de o simplitate țărănească a gesturilor și de o naturalețe a expresiei, complet opuse teatrului divin italian.

Portretul flamand contrastează și el cu cel italian, în care poza și ținuta personajului voalează viața lui interioară. Italienii s-au oprit asupra oamenilor excepționali sau i-au investit cu această calitate., în timp ce flamanzii ca *Thierry Bouts* sau *Memling* au reliefat modestia și onestitatea care dau personajului (de exemplu *Martin van Nieuwenhove*), cu trăsături banale sau exagerat caracteristice, o inefabilă frumusețe morală.

*Bruegel*, pictorul țăranilor, aduce pentru prima oară în pictură mimica, ținuta și gestică țărănească. Departe de a poza, eroii săi, ocupați sau absorbiți de relațiile lor interumane, întorc spatele spectatorului. Omul lui *Bruegel* nu se izolează, ci este participant anonim la marile acțiuni colective, fie că este vorba de o "*chermeză*" sau "*carnaval*", fie că este vorba de "*Purtarea Crucii*" sau "*Predica Sf. Ioan*". Mulțimea, apărută pentru prima dată în artă, cîștigă un statut civic, aducînd, ca noutate în expresie, sufletul colectiv.

*Bruegel* urmează, în acest sens, calea înaintașului său *Hieronymus Bosch*, care, în spirit medieval, angajează omul în demoniile infernale și-i amplifică expresia pînă la aspecte inumane.

Influența italiană, în special cea a lui *Michelangelo*, l-a făcut pe *Rubens* ca, în afara preferinței pentru tipurile umane opulente, să substituie calităților flamande gustul elocinței și al grandilocvenței care pătrunde, nu numai în formele monumentale, dar și în ținută și gesturi. După cum a observat *Fromentin* (1912), marile sale



compoziții "*Ridicarea crucii*" și "*Coborîrea de pe cruce*" fac impresia unor premiere teatrale, savant regizate.

Elevul său, *Van Dyck*, urmîndu-și înclinațiile poetice și mai ales pe cele aristocratice, ascunde sufletul frumoaselor sale personaje în spatele decorului și a costumului.

În pictura spaniolă, omul cunoaște înfățișările opuse polar, create de halucinațiile lui *El Greco* și prin ascuțita scrutare a realității de *Goya*.

Nici o privire a personajelor lui *El Greco* nu încrucișează privirea spectatorului, iar viața lor sufletească le ridică spre înălțimile cerești sau le coboară, ca în "*Extazele Sf. Tereza de Avilla*", în abisul profunzimilor sufletului.

*Velásquez*, contemporanul lui *Gongora* și *Cervantes*, a fost prizonierul Suveranului Filip al IV-lea, al familiei și al curții sale. Figura palidă, bolnăvicioasă a regelui și Meninele, păpușile pierdute în imensele și superbe crinoline, se impun în opera sa, înaintea societății din care ar fi putut observa exemplare de o mare forță sufletească, de tipul Papei Inocențiu al X-lea.

Dacă *Velásquez* a fost animat de bunăvoință față de personajele regale, *Goya* scrutează cu ironie și sarcasm pe Carol al IV-lea și familia sa, demascînd pînă și intențiile josnice și perverse care apar în figurile acestora, marcate de stigmatul degenerescenței. El se arată necruțător chiar cu Ducesa de Osuna, pe care o îmbracă și o dezbracă, după capriciile pasiunii sale. El a știut să rezume caracterul feminin spaniol în ținuta și privirile Doanei Isabella Cobos de Porcel, după cum a înfățișat cu un realism savant dramele și cruzimile războiului, ale sîngeroaselor execuții ca și a impresionantelor lupte cu tauri.

Nimic mai puțin spectaculos decît pictura lui *Rembrandt*, pentru care omul este un abis a profunzimilor sufletești, transpus în



drama ce o joacă în lumea picturii, umbra și lumina, permițându-i astfel, în mod miraculos, să facă o tragedie dintr-un bou jupuit.

Nimic mai puțin conformist în înfățișarea omului care se dorea portretizat în compania concetățenilor săi, în liniștea interiorului instituției comerciale și cu prestigiul situației financiare. De aceea, compoziția "*Rondul de noapte*" a fost primită cu stupefacție de burghezia contemporană lui. Lumea văzută de Rembrandt este străbătută de fiorul comandamentelor evanghelice, centrate de iubire, în timp ce lumea lui Vermeer și Pieter de Hooch exprimă poate adevărata structură sufletească a acestei populații care se claustrează, egoist, în confortabilele interioare și se cufundă într-o ambianță de preocupări insignifiante.

De altă parte, *Brauwier și Van Ostade* au înfățișat țărănimea în ceea ce are mai primitiv și mai grosolan.

Țările germane au dat profesioniști ca *Grünwald sau Dürer* în "*Apocalipsul*" și "*Melancolia*" și manierști ca *Lucas Cranach*, pictorul grațioaselor prințese ale curții din Wittenberg, nude sau costumate.

Numai *Holbein*, dotat cu o mare forță de penetrație psihologică a făcut modelele sale să se confeseze: Erasmus, care își ascunde privirea prudent; Henric al VIII-lea, mărturisindu-și bestialitatea și autoritatea în conducerea blestematei lui curți și a nefericitelor regine, victime nevinovate ale călăului.

Pictorul englez, fie *Reynolds, Gainsborough sau Lawrence*, nu a căutat sufletul modelului, ascuns înapoia ținutei aristocrate a impasibilității figurii și a luxului vestimentar. Modelele acestei picturi ne vorbesc despre situația socială și importanța rangului lor.

*Hogarth*, în mod excepțional, a demascat acest teatru social, urmărindu-și eroii în aventura vieții și notînd, cu obiectivitatea unui savant, disponibilitatea înfățișării umane pentru modificările caricaturale.



Expresia emoțiilor în arta franceză poartă semnele măsurii poporului care l-a născut pe Descartes. Ratiunile intelectuale și spirituale primează, iar faimoasa "*Pietă*" din Avignon constituie preludiul cadentelor care au dat stilul picturii lui Poussin și care au făcut obiectul cercetărilor obstinate ale lui Cézanne.

Numai moda italiană, căreia i s-au dedicat Carol al VIII-lea și Henric al IV-lea, a putut produce teatrul mitologic de la Fontainebleau, cu "*Diane et la baigneuse*", surori ale amoralilor Gabrielle d'Estrées și Ducesa de Villard.

Franța a cunoscut și pe artiștii Clouet, care în portretistica miniaturală au întocmit un adevărat fișier de stare civilă sau au scrutat fizionomia Regelui Francisc I, prin viziunea lui Rabelais.

În mod uimitor, pictorul Le Brun, care a elaborat "*Tratatul asupra expresiei*", a pictat împreună cu colegii săi "*peintres du roi*", o clasă a cărei fizionomie și expresie este ascunsă complet sub anonimatul perucilor și al costumului greoi și înzorzonat.

Nici pictorii Le Nain, contemporanii primilor, nu a scăpat de obsesia clasei lor sociale, pictând țărani deghizați în costumele și ținuta burgheziei și pătrunși de noblețea pe care le-o descoperise Montaigne.

J. Guenne a remarcat (1944) că în Franța lui Richelieu, Descartes, Corneille, Poussin - în "siècle de Louis XIV" - a lipsit un portretist de talia lui Frans Hals, care l-a scrutat atât de pătrunzător pe Descartes. "Secolul rațiunii" devenise secolul nebuniei, prin ținuta impusă de "Regele-soare" și prin centralismul conformist. La Fontaine, Boileau, Bossuet nu aveau o înfățișare și o expresie deosebită de aceea a funcționarilor administrativi sau a negustorilor de postav din timpul strălucitei monarhii.

În primii ani ai Regentei însă, Antoine Watteau avea să salveze pictura de academismul lui Le Brun și de complexe influențelor italiene. El a evocat climatul voluptății decente și al tristeților vagi



în "*Fêtes galantes*" și a creat, pentru prima dată, simbolul sensibilității acute, rănite: "*Gilles*" sau "*Pierrot*".

Poezia iubirii lui *Watteau* înclină către libertinaj și indecență la *Pater, Lancret, Boucher* sau *Fragonard*, pictorii unei societăți care avea să meargă cu inconștientă la eșafod.

*Didrot* nu a reușit să convingă, cu teoriile sale moralizatoare, decât pictori minori, ca *Greuze*, care s-a oprit asupra scenelor sentimentale cu un limbaj emoțional teatral, în timp ce *Chardin* a creat, cu o naturalețe neîntrecută, tipul mamei și al gospodinei laborioase.

Revoluția a găsit în pictura lui *David* exponentul sentimentelor patriotice, eroice și morale. "*Jurământul Horăților*" a fost opera mult admirată de iacobinii exaltați, însă curînd virtuțile romane ale lui *Plutarh* au fost uitate pentru idolii noii burghezii portretizate de *David*: Mr. *Sériziat*, satisfăcut de costumul său de vînătoare, Mme *Pecoul*, încărcată de mătăsurii și briliante și Mme *Récamier*, în așteptarea noilor favoruri.

În 1819, cu expunerea celebrei pînze "*Pluta meduzei*", *Géricault* a revoluționat pictura, descoperind frumusețea expresiei, după care *Delacroix* și Romantismul aveau să reabiliteze omul în pictură, înțeles, nu prin meditația culturii, ca în Renaștere, ci prin forța simpatiei și a trăirii afective.

Omului din "*Masacrul din Scio*" și din moartea "*Moartea lui Sardanapal*", *Ingres* avea să-i opună "*Baia turcească*", unde sînii și abdomenurile sunt mai expresive decât figurile, precum și portretele înaltei burghezii din "*Comedia umană*" a lui *Balzac* cu Mr. *Bertin*, imaginea suficienței și a mulțumirii de sine.

Impresioniștii, care a acordat mai multă atenție jocului luminii decât jocului spiritului, au fost precedați de realismul lui *Courbet* "*insuportabil*" în "*Bună ziua Domnule Courbet*" și plin de farmec în "*Atelierul*" sau în "*Domnișoarele de pe Sena*".



Fără "*manifeste*", *Daumier* a creat, dincolo de lumea angajată în acțiuni accidentale, tipurile grave ale existenței umane: Don Quijote, muncitorul, fumătorul, actorul etc.

*Manet*, cu "*Olympia*" dezumanizată prin transformarea ei în arabesc, și cu fata din "*Bar des Folies-Bergère*", "*un manechin de culori*", avea să orienteze arta către acel "*ideal muzical*", cântat cu obstinație timp de 50 de ani de către *Cézanne*, la care, o pată de verde era suficientă pentru a da senzația peisajului și o pată de culoare caldă, senzația unei figuri omenești. Pictură consolatoare, promisă de *Matisse*, "această artă de echilibru de puritate și tranchilitate, fără subiect neliniștitor și preocupant, trebuia să fie pentru intelectual, pentru omul de afaceri și pentru omul de litere, o mângâiere și un calmant cerebral".

În secolul nostru, *Picasso*, care a participat sufletește la marile evenimente politice și sociale ale secolului, urmărind pretutindeni destinul omului, a protestat împotriva indifferenței artistului "*specializat*" în arta pentru artă, lansând faimosul protest umanist: "Pictura nu este pentru a împodobi apartamentele...ea este un instrument de luptă ofensiv și defensiv".

Sub latura umanistă, pictura românească modernă se înscrie pe cele două linii ale secolului: a artei consolatoare, cu *Tonitza*, *Petrașcu*, *Pallady*, *Ciucurencu*, și a artei umaniste în care, pe tradiția lui *Tattarescu*, *Grigorescu* și *Luchian*, s-au format *Ressu*, *Steriadi*, *Ștefan Dumitrescu*, *C.Baba*, *D.Hatmanu* ș.a.



## CAPITOLUL IV

### ELEMENTE DE STUDIUL DESENULUI CA DOCUMENT AL REALITĂȚII OBIECTIVE

#### 4.1. Limbajul plastic în iconografia ortodoxă. Generalități.

Relația structură geometrică - structura plastic-compozițională, reper fundamental în analiza vizuală a imaginilor a bunurilor de patrimoniu și în realizarea de reprezentări grafice și cromatice convenționale pentru zonele afectate și neafectate ale bunurilor de restaurat.

Corolar al considerațiilor privind exprimările artistice și istoria umanității, cuvintele cunoscutului istoric și critic de artă *Giulio Carlo Argon* ne reamintesc că "este imposibil de a trata complet istoria unei epoci sau a unei culturi fără a face de asemenea istoria artei sale, componentă fundamental indispensabilă a sistemului cu aceeași importanță ca și știința. Prin raportul său constant cu valorile universale, arta a apărut ca o revelație a divinului și artiștii au fost considerați ca ființe inspirate, creatori ai drumului între pământ și cer" (în destule momente însă, rolul lor a fost aspirat și asimilat de ridicarea prestigiului unei Puteri considerată ca delegată "a unei Puteri Divine și Superioare" (vezi arta Egiptului Faraonilor). Se observă astfel că preponderent pe parcursul istoriei sale, "arta a fost legătura între sfera puterii și lumea muncii, contribuind ea însăși la coerența organizării sociale". Astfel, lumea muncii participa în subsidiar la Putere, cam în fiecare situație de viață, arta



reprezentînd "momentul propriu metaforic al muncii umane, scopul ei ideal". Considerată ca produs al muncii umane și tehnicilor care sunt poate mai rafinate, dar nu fundamental diferite de cele ale artizanatului, arta a susținut prestigiul statelor care "ar fi fost mai diminuat" dacă ea "n-ar fi dat o formă monumentală instituțiilor, dacă n-ar fi reprezentat ca exemplare, înaltele fapte ale istoriei, dacă nu ar fi figurat principalii lor protagoniști. Orașele nu ar fi fost decît locuri de locuit și de muncă, dacă arta nu le-ar fi dat un caracter facînd prezentă și vizibilă tradiția lor. Natura însăși n-ar fi ajuns obiect de cunoaștere, ci sigur cauza senzațiilor dezordonate și confuze, dacă n-ar fi fost utilizat pentru a descrie vocabularul artei (linii, forme, culori - în cazul artelor plastice)".

"Experiența vizuală este în raport direct cu facultatea imaginației căci fiecare versant al istoriei civilizației a fost construit prin imaginație: el nu este în contradicție, dar nici nu se confundă cu cel ce a fost edificat de gîndirea rațională și de căutarea științifică. Artă vizibilă este comunicare prin imagini, la fel cum poezia este comunicare prin cuvinte și muzica prin sunete. Asta presupune la modul necesar o experiență mai intensă, deja văzută". Astfel, "arta tuturor timpurilor și locurilor este în raport cu linia organică a percepției și imaginației. Artiștii diverselor culturi au dat o formă vizibilă lucrurilor invizibile (ca simbolurile), unde o semnificație simbolică are forme vizibile. Dar de ce deoînde forța proprie a comunicării vizuale? Pentru ce, în toate țările lumii, puterile politice și religioase s-au servit de această comunicare vizuală mulțumită operei artiștilor".

De exemplu, *G. C. Argon* consideră că "este legată pe de o parte de o percepție vizuală și pe de altă de operațiune tehnică". În cadrul studiului problemelor fundamentale ale compoziției imaginii ne vom opri la primul aspect nu înaintea a mai menționa că "pentru filosof sau omul de știință, pe de altă parte poate fi obiect de



gîndire rațională; pentru artist este o incitație care declanșează un proces de operații pe cale să se producă prin mijlocul tehnicilor, redînd imaginii artificiale identificate ca fiind ale motivului ce devine subiect pentru opera de artă. Modalitățile de exprimare artistică devin parte componentă a realizărilor, tehnica compunerii părților în relație cu tehnicile (materialele și mijloacele de redare, folosite constituind însăși substanța rezultatelor "în Vechea Grece"), unde arta atinge cele mai înalte culmi din istoria sa, după cum consideră reputatul *G. C. Argon* - "același cuvînt tehnic - semnifică deodată artă și tehnică; în toate culturile, de altfel, arta este legată de ideea de a face, de a putea face, de a face cu mare putere și rezultate calitative deosebite".

Dacă considerăm că iconografia ortodoxă are drept surse și vizualizări care absorb caracteristici ale artei elene, ne putem explica și baza etimologică a cuvîntului iconografie. Provenind din grecescul *eikon*-image și *graphein* - a descrie, acesta exprimă sintetic "o disciplină descriptivă, care are ca obiect gruparea tematică a reprezentărilor particulare și analiza lor formală în funcție de o serie de domenii: religie, social, conceptual". Dacă inițial, iconografia "a fost considerată un simplu auxiliar al științelor istorice (de ex. portretistica)", mai tîrziu, odată cu secolul XIX "semnificația comună a termenului s-a limitat la sistematizarea surselor religioase, cu precădere a celor creștine"; în mare parte se consideră și astăzi că "acesta este domeniul strict al disciplinei"; studiile iconografice își găsesc însă în corelare cu cele ale istoriei artelor o largă "aplicabilitate" diversificînd cercetarea iconografică pînă la includerea studiilor asupra imaginilor diverselor realizări. Cînd își restrînge semnificația la "sursele religioase creștine" iconografia presupune "studiul temelor majore și minore inspirate din Vechiul și Noul Testament, din viețile sfinților, din comentariile patristice sau ale diversilor scriitori bisericești. Alături de



descrierile propriu-zise (compoziții, personaje, vestimentație, atribute, etc.) studiile iconografice abordează și evoluția temelor și adesea se combină cu analizele iconologice (grecescul *éikon* = imagine, *logos* = cuvânt). Corolarul lor, iconologia, este considerată "disciplină interpretativă care se ocupă cu descifrarea semnificației imaginii, abordată dintr-o multitudine de unghiuri de vedere!" Restrictiv, ca și pentru iconografie, iconologia "acoperă aria imaginii sacre" depășind prin studiu "simplul descriptivism prin plasarea temelor într-un context istoric mai larg, religios general, social, cultural, politic etc. (denumirea își are originea în lucrarea lui *Cesare Ripa* - *Iconologie*, apărută la Roma în 1953). Redefinirea sensului iconologiei, la începutul secolului XX și ulterior, în sensul dezvoltării ei ca "metodă de investigare a concepției însăși ce stă la baza operei de artă este realizată prin studiile unui grup de savanți - filosofi, istorici de artă, de exemplu: *A. Warburg*, *E. Cassirer*, *F. Saxl*, *E. Panolski*, *C. de Tolnag* etc. Lucrările lor relevă în general aspecte multiple ale operei de artă, de la cele exterioare și pur emoționale la valorile ei simbolice și "sunt complementare cercetărilor asupra categoriilor formale ale operei de artă" realizate de *A. Riegl* și *H. Wofflin*.

Se știe că din punct de vedere teologic, icoana "e înainte de orice, o imagine sfântă, venerată <<cu teamă și cutremurare>> de către credincioși, pentru că, potrivit dogmelor, pictorul nu este decît un intermediar, ce vizualizează printr-o faptă cucernică, "*împărăția cerească sub înfățișare vizibilă a împărăției pămîntești*". Se consideră astfel că artistul, cel mai adesea preot, rămîne anonim și nu face decît să dea formă estetică unei dogme, unor taine care în realitate depășesc înțelegerea omului "*nefăcînd la modul voit o operă de artă ci doar intermediar relevarea unor vizualizări prestabilite*".

Astfel, se explică pentru reprezentările vizuale ale Ortodoxiei, permanența unor canoane privind atît tematica imaginilor, structura



compozițiilor cât și aspectele elementelor lor constitutive. Asemenea reguli respectate în timp conferă individualitate și permanentizare realizărilor ce se înscriu în sfera artei bizantine. Uneori, la modul indirect și subtil, fără devieri de esență, transpare, însă cu modestie modul specific de tratare iconografică a diverși autori a căror nume sunt de obicei, rar cunoscute. Observăm că de fapt, deși ideea rămîne constantă, permanentizarea aceluiași forme de redare suportă în timp, în detalii, unele adaosuri ori înlocuiri, acestea nefiind deloc schimbări esențiale.

Se explică astfel apariția unor diferențieri de stil legate de diverse epoci și coordonate geografice ori elemente de specificul cultural înconjurător. În reprezentările iconografice ale Ortodoxiei, păstrarea tradiției apare însă evidentă, diferențierile, după cum se poate observa din analiza artei bizantine și neobizantine, fiind mai mult de aspect formal și superficial și mult mai mult în sens de deplasare compozițională a elementelor. Respectându-se deci anumite tradiții, imaginile - simbol își asigură permanența în timp, realizările iconografice căpătînd astfel pe lângă valoarea lor ideatică în sine, și pe cea de bun de patrimoniu cultural (național și chiar internațional). În privința valorii plastice, aceasta este doar o considerare din punctul de vedere al specificului domeniului artelor plastice.

Vizualizarea unor subiecte ce reprezintă domeniului sacral impune o anumită conduită cât și de o pregătire specifică: pe lângă încărcătura teologică, o icoană (ca și orice realizare iconografică) impune respectarea unor reguli ale armoniei, echilibrului, contrastelor etc. elementelor și mijloacelor de limbaj plastic, pentru a concretiza mesajul divin într-o formă totală, în care compunerea unor forme individuale, în sine și în ansamblu (peisaje, elemente arhitectonice și de peisaj, floră, faună, obiecte etc.) crează unitate în



varietate, reunind reprezentările polarizărilor ideii de Frumos, Bine și Adevăr într-un tot pregnant, convigător.

Operă figurativ-esențializată, icoana se afirmă ca gen în perioada bizantină, mai precis după secolul al IX - lea e.n., odată cu înfrângerea iconoclasmului. Realizarea de icoane cu punct de plecare în inima Imperiului Bizantin de Răsărit, Constantinopolul, se propagă în Grecia, Bulgaria, Iugoslavia, România dar și în Etiopia și Rusia.

În acest ultim spațiu, vreme de opt secole producerea de icoane cunoaște o diversitate și o bogăție apreciabilă. Se consideră că odată cu trecerea la ortodoxie, în 989 d.Hr., se cheamă artiști bizantini pentru a putea fi decorate primele biserici și a se forma ucenici. Icoanele vor împodobi edificiile de lemn, unde nu se pot realiza fresce sau mozaicuri ca în lăcașurile de cult cu ziduri și vor constitui și structurarea catapetesmei sau a iconostasului.

Dogma ortodoxă nu permite semnarea operelor, fapt care ne conduce spre analiza stilurilor acelor școli de pictură bisericească organizate de obicei pe lângă mănăstiri importante, cu tradiție în acest sens. În cazul implicării proceselor de conservare și restaurare se va putea data cu o cât mai mică aproximație timpul executării icoanelor, miniaturilor, manuscriselor și se vor analiza materialele constitutive, procedeele de lucru, condițiile de realizare și peregrinările lucrărilor respective.

În privința iconografiei, zona țării noastre a fost influențată de modelele grecești și rusești (cuprinzând și zona Armeniei), modele filtrate prin specificul local, până la a fi realizate într-o manieră naivă, mai ales în zona Transilvaniei (în situația în care zona respectivă se afla sub ocupație străină) și mai ales în cătunele izolate. Din punct de vedere tehnic, în funcție și de specificul dezvoltării unor meserii pe teritoriul românesc, întâlnim în Transilvania mai ales icoane pe sticlă (ca și biserici de lemn pictate



ad hoc în zonele rurale, căci cele de zid nu erau permise fiindcă aparțineau Bisericii Ortodoxe), iar în Moldova și Muntenia sunt frecvente icoanele pe lemn și lăcașurile de cult zidite, în cele mai multe cazuri împodobite și ei fresce de către ctitori sau urmașii acestora.

Legătura între politic, social și exprimările cultice se verifică și în cazul manuscriselor, miniaturilor și tipăriturilor, primele avînd o pondere mai mare tot în zona Transilvaniei unde comunicarea de acest ordin (prin imagine sacră) în anumite perioade istorice era condiționată de puterea politică de o altă natură decît cea românească.

În aspectul formal al icoanelor în decursul timpului sub semnul influenței renașcentiste și apoi baroce și ulterior cele neoclasicе, caracteristice picturilor integrate cultului catolic, care se suprapun modelelor bizantine de bază, tratate într-o manieră profesionistă sau de către amatori.

Se observă astfel cum, mai ales în perioada secolelor XIX - XX, se face trecerea de la stilizarea, decorativizarea și esențializarea formelor reprezentate, caracteristice realizărilor plastice specifice bizantinismului, către reprezentări mai apropiate de realismul neoclasic și de expresivitatea scenografică, scenele religioase căpătînd tendințele patetice ale artei Apusului, care influențează de fapt și învățămîntul artistic academic organizat pe teritoriul românesc. În a doua jumătate a secolului nostru însă, exprimările iconografice își caută adevăratele origini, absolvenții învățămîntului academic artistic dobîndind cunoștințe de bază în sens tehnic și compozițional și integrîndu-se sub egida *Patriarhiei Române* pentru a se autoriza în direcția picturii bisericești. Din acest moment se constată un reviriment al exprimărilor vizuale specifice Ortodoxiei, iar analiza limbajului plastic al acestora se impune pentru o mai profundă înțelegere a ceea ce constituie unicitatea și



continuitatea formală a modelelor bizantine. Chiar dacă acestea nu mai au ponderea geografică de la începuturi aria lor de influență restrângându-se la insulele Ortodoxiei, pentru situația de conservare - restaurare a obiectelor și realizărilor ce se subsumează în sens artistic - plastic modelelor bizantine, în fișele de lucru, analiza limbajului plastic oferă date importante și indispensabile pentru demararea pe principii științifice a activităților de recuperare și restituire a bunurilor de patrimoniu (să luăm în considerare doar realizarea replicilor științifice și a copiilor, unde conștientizarea acțiunilor în fazele lor trebuie să fie maximă, ca și în cazul sistemelor de analiză vizuală prin reprezentări grafice și cromatice convenționale pentru zonele afectate și neafectate ale bunurilor de restaurat).

La modul general, caracteristicile definitorii ale elementelor de limbaj plastic în arta icoanelor și miniaturilor de tradiție bizantină, vizează în special latura decorativă a exprimării punctului, liniei, tentei, formeii, valorii, culorii și volumului (în ultimul caz, îndeosebi în sens de relief plat, incizat sau poissonat - la realizarea ferecăturilor pentru coperti de carte - sau în realizările tridimensionale pentru obiecte de cult din aur, argint, argint aurit, de tipul potirelor, cădelnițelor etc).

În secolul al XVIII - lea, influențele baroce vor începe să denatureze specificul decorativ al exprimărilor iconografice, introducând atât în icoane cât și în miniaturi o mai mare libertate și plasticitate în trasarea contururilor, în modeleul formelor ca și în ambundența detaliilor ce par a deveni ușor sufocante pentru compoziții interesate mai mult de o legătură cu realitatea vizuală decât cu figurări transcendente.



#### 4.2. Elemente de limbaj plastic în arta iconografică ortodoxă

La modul separat, punctul - ca element de limbaj plastic - este întâlnit ca pată minuscule, mai ales decorativă, dar uneori și ca pată infimă aleatorie, deci în sens pictural (plastic), atât în miniaturi cât și în icoane. Tehnica mozaicului îi conferă însă libertatea absolută de exprimare în sens decorativ, cunoscute fiind valoroasele ansambluri monumentale ale artei bizantine dar și icoanele realizate după perioada iconoclastă în această tehnică.

Linia - element definitoriu ca și tenta, atât pentru miniaturi cât și pentru icoane, este preponderent decorativă, cu rare exprimări plastice (pictural); aceasta separă imaginile, compune motive decorative în sens plat sau în ușor relief (entrelax - uri împletite, gen panglică, à la greque - utilizate mai ales în chenare și frontispicii, ca și în ferecături și decorația legăturilor de carte. O întâlnim în construcția literelor ornamentale, a elementelor decorative ale vestimentației (arabescuri), în stilizări pe motive vegetale ale fondurilor și ferecăturilor, în cutele, fandurile și diferitelor forme din contextul compoziției, unde devine principalul element de exprimare și de marcă în sens decorativ a figurilor umane, obiectelor elementelor arhitectonice și ale celor naturale (relief, fenomene atmosferice etc.).

Tenta sau pata, de asemenea preponderent decorativizată sau modulată grafic în contextul compoziției (păr, carnație, veșminte, mobilier, context arhitectonic și natural etc.), capătă uneori ușoare modeleuri valorice și cromatice mai ales în cazul icoanelor doar în zonele ce vizualizează carnația (fața, mâinile, picioarele, eventual torsul - la corpul omenesc) sau redau imagini ale unor viețuitoare (animale, păsări).



Ca și miniaturile, icoanele devin pregnante prin puternice contraste valorice și cromatice ale formelor constituente, contraste repartizate echilibrat în contextul compozițiilor (ca și cazul compunerii elementelor de limbaj plastic) prin respectarea unor reguli de repetare, alternare, juxtapunere/alăturare, conjugare (grupare de o parte și de alta a unei axe orientate aleatoriu ori a unui punct), ritmicitate sau gradare a elementelor ansamblului, respectarea principiului simetriei și suprapunerii elementelor (de ex. în cazul grupărilor de sfinți).

Relația unitate - varietate are un permanent sens biunivoc, fiecare zonă integrându-se ansamblului la modul armonic, astfel încât forma totală să apară ca "un monolit" încheșat și indivizibil.

Volumul, ca element de limbaj plastic, este întâlnit mai ales în cazul picturilor, iconostaselor, obiectelor de cult prin acele reprezentări tridimensionale și pseudovolumetrice - în general stilizate, și în funcție de tehnicile folosite, legătura între material, procedeele de folosire ale acestuia și rezultatul artistic, toate în relație cu ideea ce stă la baza reprezentării, această legătură fiind deja cunoscută ca principiu fundamental de respectat în orice acțiune cu caracter artistic (de ex.: reliefuri în tehnici mixte, realizate și din contururi de aur cu email și pietre prețioase, încrustări, ferecături și figurări diverse în fildeș, lemn, piatră, mai rar ceramică, în sens de basso - relief).

#### 4.2.1. Formă, valoare, culoare

În sens plastic și din punct de vedere al teoriei artei (criticii de artă) forma reprezintă totalitatea mijloacelor de limbaj plastic ce alcătuiesc aspectul exterior al unei opere de artă (linie, valoare, culoare, volum).



În sens concret, forma plastică este de fapt acel rezultat al procesului de creație în ansamblul său, înglobând și ideea ce a generat opera.

În gândirea artistică elenă, în cea a Renașterii, a Manierismului, Barocului ca și în cea a artei moderne (de la *Art Nouveau* la *Cubism*, *Suprarealism* și în alte numeroase curente artistice) forma coincide în demersul constituirii ei cu creația însăși, aceasta nefiind decât desăvârșirea prin materializare a unei forme interioare existente în spiritul artistului.

Termenul formă în unele limbi - *gestalt* în germană determină apariția unor termeni derivați, ca *gestalten* = a crea o operă, fixează acest punct de vedere stabilind astfel o legătură indisolubilă între procesul creativ și aspectele sale de exprimare plastică. În scopuri analitice (deci și didactice) se practică disocierea acelor coordonate definitorii ale oricărei realizări artistice (formă, culoare, valoare) și conceperea ei într-o ipostază exclusiv formală.

În arta bizantină, forma se consideră a fi precreată sau necreată de către cel ce o reprezintă, acesta transpunând-o cu ajutorul unei *insuflări divine* în materiale adecvate semnificației ei. În asemenea caz se respectă anumite canoane, motive ce intră și în tradiția reprezentărilor plastice perpetuându-și simbolistica în timp și spațiu.

Derivațiile doar de aspect exterior, deci nu de sens ideatic, apar însă, cu diferită amploare și permanentizare în funcție de anumite influențe culturale, sociale, eventual politice.

Transgresiunile de populație, colonizări, sisteme social-politice, diversitatea de organizare a unor teritorii și societăți pe parcursul anumitor perioade istorice, într-o zonă geografică dată, pot favoriza mutațiile de abordare și reprezentare formală a unor subiecte ce-și păstrează totuși permanența în timp. De exemplu, pictura lui Nicolae Grigorescu de la Mănăstirea Agapia realizată la mijlocul secolului XIX (1862) este de evidentă influență apuseană,



în aspectul formal de tratare a subiectelor cu conținut ortodox. La fel se întâmplă și în cazul picturilor realizate în diverse lăcașuri de cult de Gh. Tattarescu (Catedrala Mitropolitană din Iași, Biserica din Scorțeni-Bacău etc.).

Asemenea derivații formale de la canoanele de stilizare și esențializare specifice artei bizantine (care au exprimat de fapt transpunerea dogmei creștine ortodoxe și în imagini pe lângă sunete armonioase și cuvinte) se explică prin influențele geopolitice, prin pregătirea autorilor de realizări plastice în anumite locuri, cu alte tradiții și deci cu alte modalități formale de exprimare plastică cât și prin influența și primatul modei timpului în privința reprezentărilor vizuale, ca o explicație a stilului sau stilurilor ce predomină în epocă și se influențează persuasiv în tot ceea ce înseamnă aspect vizual.

Forma (în latinește = înveliș) este deci, *în sens plastic o imagine elaborată și concretizată pictural, sculptural, grafic și decorativ* etc. cu elemente de limbaj plastic și mijloace specifice pentru a face perceptibilă o idee plastică. Apar însă și situații când ideea plastică nu preexistă neapărat învelișului ei, realizatorul exprimându-se spontan, intuitiv, în sensul acțiunii dirijate de subconștient (numită de englezi *Action-painting*).

Formele pot fi bidimensionale și tridimensionale. În cazul formelor bidimensionale avem de-a face cu *forma configurației (tratarea grafică), forma valoare, forma culoare*.

Tot în aceeași situație vorbim de *pată* (suprafață). Această pată poate fi picturală sau decorativă. Deci, ea poate fi opacă, transparentă, translucidă sau *vibrată cromatic* în masa ei și *vibrată grafic*. Demarcarea între valoare și culoare e doar didactică - culoarea integrează aspectul de valoare.

În cazul formelor plane avem de regulă o suprafață ca suport a imaginii artistice (planul original).



Deci, suprafața este un mijloc de configurare a imaginilor artistice bidimensionale plastice și decorative, prin forme plane de bază, derivate. Suprafața poate cuprinde și formele decorative: pătrat, cerc, triunghi, hexagon, forme derivate - poligonale etc, dar nu cuprinde încadramentele florale, ferecăturile și alte elemente de ornament atașate. Acestea întregesc imaginea.

În cazul formelor plane, bidimensionalitatea este prezentată ca sistem de planuri frontale (frecvent întâlnit la bizantini).

Vorbind în general, suprafețele geometrizeate cu sau fără semnificații evidente crează situații de subdivizare a întregului și a modului de organizare a subdiviziunilor, realizând astfel un echilibru compozițional al acestora.

În arta iconografică avem relații închis-deschis sau pozitiv-negativ, cald-rece, situații de simetrie ale formelor și asimetrie/disimetrie, mai ales în cazul compunerii decorative dar și în cazul compoziției; situații de rotație și translație ale formelor, des întâlnite în cazul motivelor decorative; situații de grupări și serializări de forme; concavități, convexități (arta decorativă, sculptura decorativă, structurări optice ale formelor plane).

În acest context se pot stabili niște convenții liniare, valorice, cromatice pentru reprezentarea formelor diverse, deci implicit și a volumelor în planul original - este cazul specific al artei bizantine care prezintă aceste convenții. Practic ele sunt reprezentări ce fundamentează niște stiluri. În timp, stilurile nu sunt total disjuncte, căci se influențează, transgresindu-și elemente de limbaj plastic și mijloace de exprimare artistică ca și abordări tehnice. Ele se diferențiază însă prin noutăți introduse în cazul conceperii și reprezentării formale a elementelor și mijloacelor de limbaj plastic.

În cazul formelor tridimensionale este valabilă noțiunea de *corp* sau de *volum* ce trebuie înscris într-un spațiu tridimensional și în analogie cu formele plane avem formele volumetrice de bază



(cilindru, cub, sferă, con, poliedre), de aici formele derivate prin secționări ale formelor de bază sau combinări - intersectări și formele volumetrice oarecare (din natură).

#### 4.2.2. Dinamica expresivității formelor

Cuprinde categoriile de forme în sens expresiv, impresiv și simbolic.

Referitor la partea de simbolică a formelor, apar o serie de semnificații ale diverselor forme plane bidimensionale și tridimensionale, condiționate geografic și istoric.

#### 4.2.3. Formele închise și deschise

În cazul formelor plane, poligoanele sunt forme închise, în timp ce poligoanele stelate sunt forme deschise. Acestea, transpuse în volum, devin forme închise sau deschise în sens tridimensional (pătrat->cub, paralelipiped; triunghi->piramidă, con; cerc->sferă; semicerc -> semisferă).

În momentul în care un poligon este transpus volumetric vom avea o formă deschisă (de ex. forma unui fulg este deschisă).

În natură, formele zoomorfe și florale sunt de obicei deschise, dar pentru primele se analizează stări de echilibru, pe când unele forme antropomorfe și portretele sunt forme închise.

#### 4.2.4. Contraste ale formelor

Contraste în sine pot fi considerate următoarele: pătrat -> cerc; cub -> sferă.



Contraste de calitate (de textură) pot fi: lemn șmirgheluit -> lemn tăiat cu toporul; lemn -> textile; lemn -> suprafață pictată (în pictură avem: suprafețe lucioase, mate, accidentate).

Contraste de cantitate sunt: mare -> mic; lung -> scurt.

Contraste de mișcare (sensul de orientare a formelor în relație cu pozițiile lor) sunt: situarea în spațiu, mișcare și poziție în plan și în spațiu.

Există și contraste de valoare și culoare ale formelor.

Ritmul (de la grecescul *rhitmos* - mișcare regulată, cadentă) nu este de fapt altceva decât un principiu compozițional de reluare, la anumite distanțe, în anumite mărimi sau cantități și pe anumite sensuri a unui raport gol - plin, cald - rece, mare - mic etc. Efectul vizualo-tactil al acestei reluări poate fi: fie *static* - repartizarea elementelor plastice făcându-se în cadre vertical orizontale echilibrate, bine determinate -, fie *basculant* pe diagonale sau cu direcții apropiate de acestea, fie *balansat* cu sensuri curbe. Ritmul se obține, deci, prin succesiunea gândită (intenționată) a două sau mai multe elemente de limbaj plastic sau imagini și anume printr-o anumite ordonare a unor elemente tari (de șoc), ce sînt așezate la distanțe sensibil egale atît prin repetiție, alternanță, cît și prin simetrie față de alte elemente plastice mai puțin expresive (timpi slabi). Se poate considera că ritmul rezultă din întregul context al uneia sau altei ordonări și nu ține seama de dimensiunile suportului, menținînd treaz interesul privitorului prin starea pe care o exprimă și o induce privitorului - neliniște, agitație sau relaxare, destindere, după cum este construită mișcarea unei anumite unități, numită *celulă ritmică* (constituită din două sau mai multe elemente de limbaj plastic sau imagini relaționate între ele prin unul sau mai multe intervale mici. Unele dintre aceste elemente sau imagini ale ritmului plastic pot lipsi fără a se distruge unitatea și nici celula ritmică.



În cadrul organizării în mod conștient a ritmului unei lucrări este necesară o familiarizare treptată cu unele probleme specifice acestuia.

#### 4.2.5. Elemente componente ale ritmului plastic

Printre elementele componente ale ritmului plastic, amintim: întinderea, înălțimea, calitatea, accentul, intervalul, celula ritmică, pulsația și altele.

a) *Întinderea* - suprafața pe care se așează elementele de limbaj plastic (pata de culoare sau valoare, linia, punctul, forma) - corespunde *duratei sunetului în ritmul muzical*

b) *Înălțimea* - poziția elementului (-lor) de limbaj plastic față de marginea de jos sau alt nivel al suportului. Ea poate fi și valoarea lui mai deschisă decât altele pe aceeași direcție. Corespunde *înălțimii sunetului în ritmul muzical*.

c) *Calitatea* - însușirea esențială a elementului (-lor) prin care apare deosebirea de altele (de exemplu o culoare pură față de alta tulburată, o culoare specifică unui pigment față de aceeași culoare specifică altui pigment - roșu carmin de acuarelă față de roșu carmin tempera sau ulei). Corespunde *timbrului sunetului în ritmul muzical*.

d) *Accentul* - este un plus de intensitate tonală sau valorică (mai poate fi cromatic sau valoric). Este și o modalitate prin care se delimitează secvențele ritmului intervenind periodic. El poate să corespundă *accentului în ritmul muzical*.

e) *Intervalul* - este distanța dintre două elemente de limbaj plastic (sau imagini). Corespunde *intervalului dintre două sunete în ritmul muzical*.

f) *Celula ritmică* - două sau mai multe elemente de limbaj plastic relaționate între ele prin unul sau mai multe intervale mici. se pot organiza elemente de limbaj plastic (imagini) în anumite unități



(celule) plastice legate între ele prin anumite relații (armonice sau de contrast etc. - situații foarte des întâlnite în arta plastică bizantină). Cu ajutorul gândirii ritmice se pot recunoaște celulele plastice identice sau diferite într-un context (configurație) de ordin plastic cu un anumit ritm unitar și expresiv.

g) *Pulsația* - liantul care dă unitate ritmului. Pulsația (pas ritmic), este ascunsă la prima vedere și constă în participarea psihicului privitorului la acel ritm care îi oferă satisfacție mentală. În cazul organizării în mod conștient a ritmului unei lucrări este necesar a se cunoaște că:

- atunci când o celulă astică se repetă într-o succesiune de  $n$  ori se obține un ritm nedeterminat;

- atunci când o celulă astică se repetă de  $n$  ori, regulat, alternativ și la intervale anumite, dar odată mai aproape de un anumit nivel al suprafeței (paginii suportului) și a doua oară mai sus de el se obține un ritm binar;

- atunci când o celulă astică se repetă de  $n$  ori, regulat, alternativ și la intervale anumite, dar odată mai aproape de un anumit nivel al suprafeței suportului și apoi de două ori mai sus față de ea, se obține un ritm ternar;

- la fel se obțin și ritmurile organizate pe trei sau mai multe nivele (înălțimi) care se succed în aceeași ordine. Deci înălțimea așezării elementelor plastice (celule plastice) pe suprafața suportului cu valori și intensități egale este decisivă în stabilirea configurației ritmice;

- configurațiile ritmice se pot desfășura pe diferite direcții (orizontale, oblice, verticale, în cerc, în spirală etc.), constituind șiruri sau profiluri ritmice organizate mai mult sau mai puțin geometric (rațional) și în un anumit flux (viteză).

O configurație ritmică poate fi organizată prin mai multe șiruri (profiluri) ritmice, supuse aceleiași pulsații și care sînt desfășurate



pe două, trei planuri. Astfel se constituie o *poliritmie*. În desfășurarea profilurilor (șirurilor) ritmice ale unei poliritmii apare *contratimpul* (contrapunctul). El contrazice fluxul ritmurilor când acestea se interferează în desfășurarea lor (în zonele de interferență au loc ciocniri - contraste de culoare, valoare, cantitate, formă (se învionează astfel ritmul, căci forța lui expresivă este stimulată periodic și de accente)).

Tuturor acestor aspecte structural-compoziționale ale realizării diversităților ritmului plastic îi pot fi atașate valoarea și/sau culoarea la rîndul lor divers vizualizate.

Deoarece în arta și mai ales pictura bizantină apar preponderent decorativizante, este necesar a aminti și despre stilizare, modalitate de esențializare și platizare a imaginilor, de integrare în planul de bază (pentru realizările bidimensionale) dar și de prelucrare creativ-sintetică a elementelor realității.

După I. Sușală (1964) stilizarea este :

a) *procedeu de simplificare* prin păstrarea elementelor sau detaliilor caracteristice unui obiect studiat, dar specifice mai multora și folosirea lor în crearea unei imagini, fie cu un spor de expresivitate (imagini din icoane), fie cu efect decorativ-ornamental;

b) *termen impropriu* limitativ și arbitrar sub care sînt reunite și alte procedee de interpretare personală prin exagerare, multiplicare (serializare) etc.

"Stilizarea în artele plastice despre care se vorbește atît de mult nu este decît mijlocul de a scoate în relief anumite trăsături ale imaginii atrăgînd atenția privitorului și de a estompa altele, neessnețiale pentru transmiterea mesajului." (Adina Nanu-1978)

Atașate ritmului și stilizării vom întîlni și modalitățile (principiile) de organizare a compoziției decorative, evidente în arta bizantină atît pentru detalii cît și pentru ansamblurile realizărilor.



Acestea (detaliile și ansamblurile) pot apare drept "compoziție deschisă" ("modalitate compozițională de sorginte romantică în care sensurile, tensiunile tind să se descarce în afara spațiului compus plan sau tridimensional); nu este, cum pare, specifică unei anumite epoci și cu atât mai puțin secolului nostru" - *I. Sușală*, sau "compoziția dinamică"; pentru exprimările bizantine întâlnim asemenea situație în cazul frizelor cu ritm nedeterminat; formele apar în imagini pe orizontală sau pe verticală, înșiruite, de obicei, la distanțe egale. Creșterea sau descreșterea imaginii am putea spune că o întâlnim doar la modul comparativ între figurile de pe registrele frizelor bisericilor - ce pe porțiuni par compoziții deschise, dar în ansamblu, atât pentru pereți cât și pentru iconostas se constituie într-o vastă compoziție închisă, perceptibilă însă prin mișcarea privitorului în interiorul sau la exteriorul lăcașului de cult - când acesta prezintă picturi interioare și exterioare.

Specifice însă artei bizantine este "compoziția închisă, "modalitate compozițională în care echilibrarea principalelor linii de forță, de tensiune se realizează în interiorul spațiului compus, acestea avînd în general, sensuri centripete, de stabilitate clasică" - *I. Sușală*.

"Pictorul pornește să-și construiască figurile și celelalte obiecte pe o anumită bază structurală de tip stabil cum ar fi piramidele efectul general este unul de compoziție statică sau închisă" (*H. Read*).

Senzația de triunghi, de piramidă ori de ogivă sau de semicerc al liniilor de forță într-o icoană o avem mai ales în cazul bustului cu mîini, adică a reprezentării unei singure figuri de sfînt sau a Maicii Domnului cu Pruncul Iisus ori a Mîntuitorului.

"În orice compoziție, în general, ochiul caută și-i place să se oprească pe planul din mijloc" (*Diderot*). În cazul compoziției închise există un centru de interes. "Tipul compoziției închise nu




pretinde simetrie, dar pretinde în schimb echilibru. Într-un sistem subtil și foarte variat de compensații, obținute fie prin volum, fie prin culoare, dreapta și stînga tabloului trebuie să fie echivalente, chiar dacă nu sînt egale. În ceea ce privește legătura între partera de sus și cea de jos a tabloului, nu mai este valabilă aceeași existență" (*E. d'Ors*).

Aceste considerații devin valabile și în cazul picturii de factură bizantină, unde, operează la modul preponderent acele principii de bază ale compoziției decorative: repetiția, alternanța, conjugarea, simetria, gradația, suprapunerea și echilibrul. Se verifică astfel relația unitate-varietate-unitate în spațiul picturii bizantine unde întîlnim, după cum am observat, transgresare de la compoziție închisă spre compoziție deschisă și de la compoziție deschisă spre compoziție închisă.

*Repetiția* este procedeul cel mai simplu de compunere, dar și de formare a deprinderii de a repeta un element prin succesiune la distanțe egale și de obicei în poziții identice, pe o direcție dată. O vom întîlni în pictura bizantină atît în cadrul detaliilor (părți de vestimentație etc.) cît și raportată la ansamblul compozițional (la elementele din frizele cu ornamente etc.). Deci în general se pot repeta:

- elemente simple (puncte, linii, pătrate, triunghiuri, cerculețe, alte forme geometrice și derivate, elemente de floră-frunză, flori stilizate, motive din frunze ș.a.m.d.);
- elemente complexe sau de ansamblu (structuri, scheme) compoziționale: atitudini, poziții cu sau fără aceleași elemente adiacente (vestimentație, ș.a.m.d.). Aceleași motive (mai ales pentru compoziția detaliilor) pot ocupa o poziție inițială și inversă, procedeul purtînd denumirea de repetiție cu inversiune sau inversare. Repetiția simplă sau cu inversare se poate desfășura în linie dreaptă, oblică, vertical, radial sau semiradial.



Intervalele dintre elemente fiind uniforme, repetiția se compune din elemente, ritm și cadență (de ex.  etc.).

*Alternanța* constă în obținerea unor forme compoziționale variate prin îmbinarea a două motive diferite. În arta decorativă, alternanța este o succesiune de două forme, două culori, două poziții diferite, care revin pe rând într-un fenomen de înșiruire. Aceasta poate fi de motiv (1), de poziție (2), sau de coloane (3). Prin procedeul de alternanță se pot grupa două sau cel mult trei motive decorative.



1

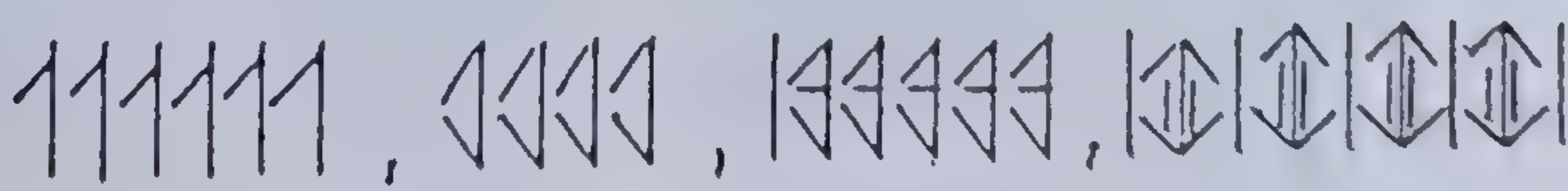


2



3

*Conjugarea* reprezintă gruparea liniilor simple sau de diferite grosimi, procedeu foarte des folosit în compoziția decorativă. Conjugarea constă și în gruparea mai multor elemente identice sau diferite, simetrice sau asimetrice, de o parte și de alta a unei axe, dreaptă sau curbă, a unui punct sau a unei pete decorative.



*Simetria* a fost și este folosită în mai multe realizări ale artelor vizuale (de ex. în arhitectură, arte decorative, design etc.). Noțiunea de simetrie are două sensuri:



- simetrie bilaterală - simetrie între drept și stîng, evidentă la unele flori, animale, corpul omenesc, păsări, insecte etc.

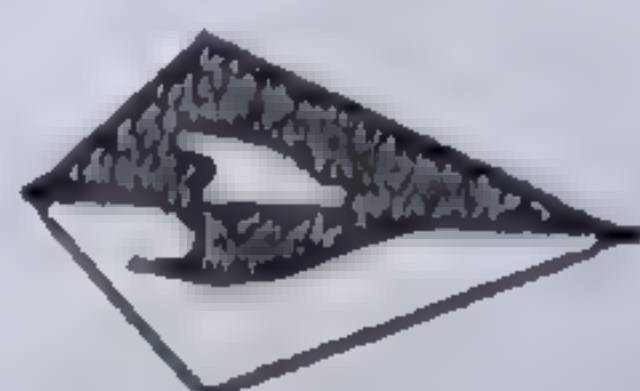
- simetrie prin care se înțelege ceva bine proporționat și echilibrat, o concordanță a mai multor părți, care, la un loc, se înglobează într-un tot armonios.

În desenul decorativ, lipsa simetriei poate fi reprezentată prin următoarele modalități:

a. asimetric:



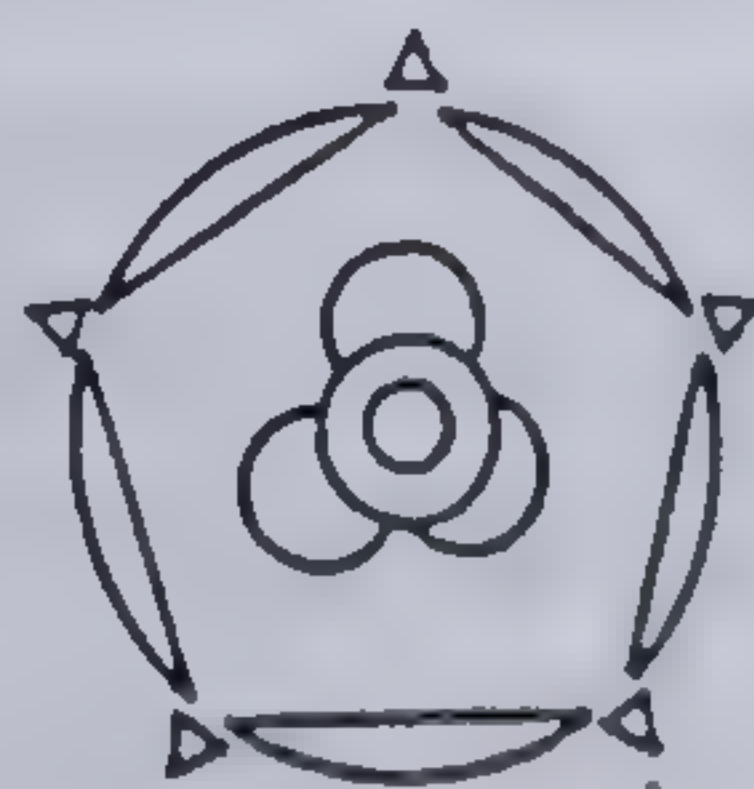
b. disimetric:



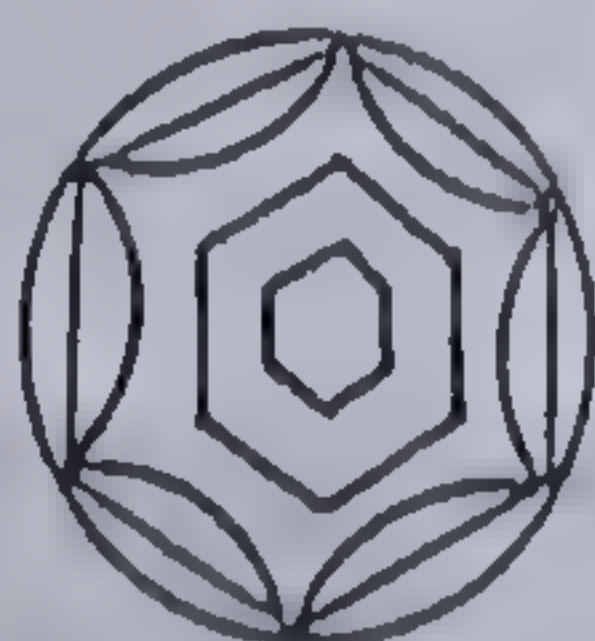
c. antisimetric:



d. simetrie cică pentagonală:



e. simetrie cică hexagonală:

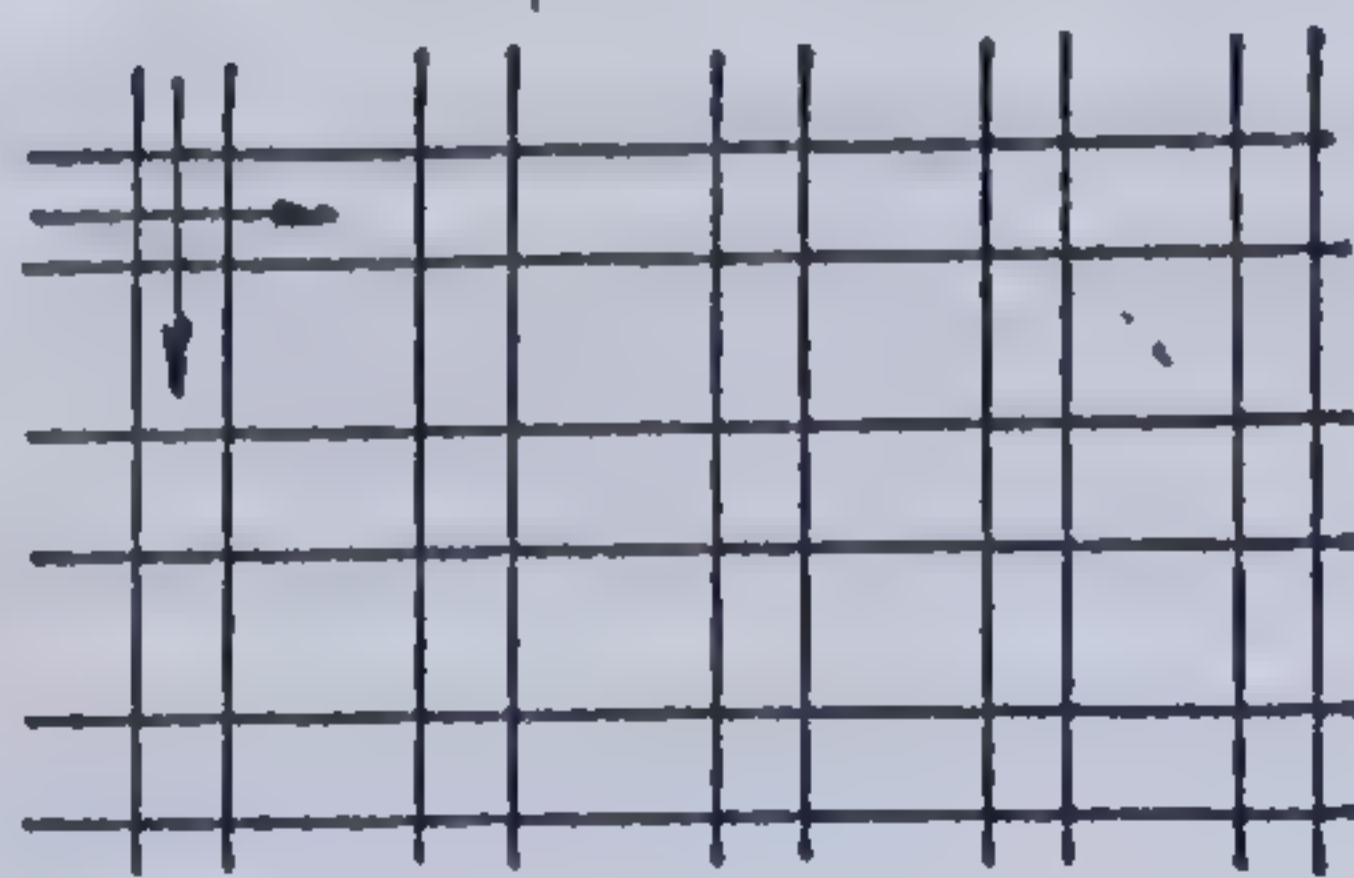
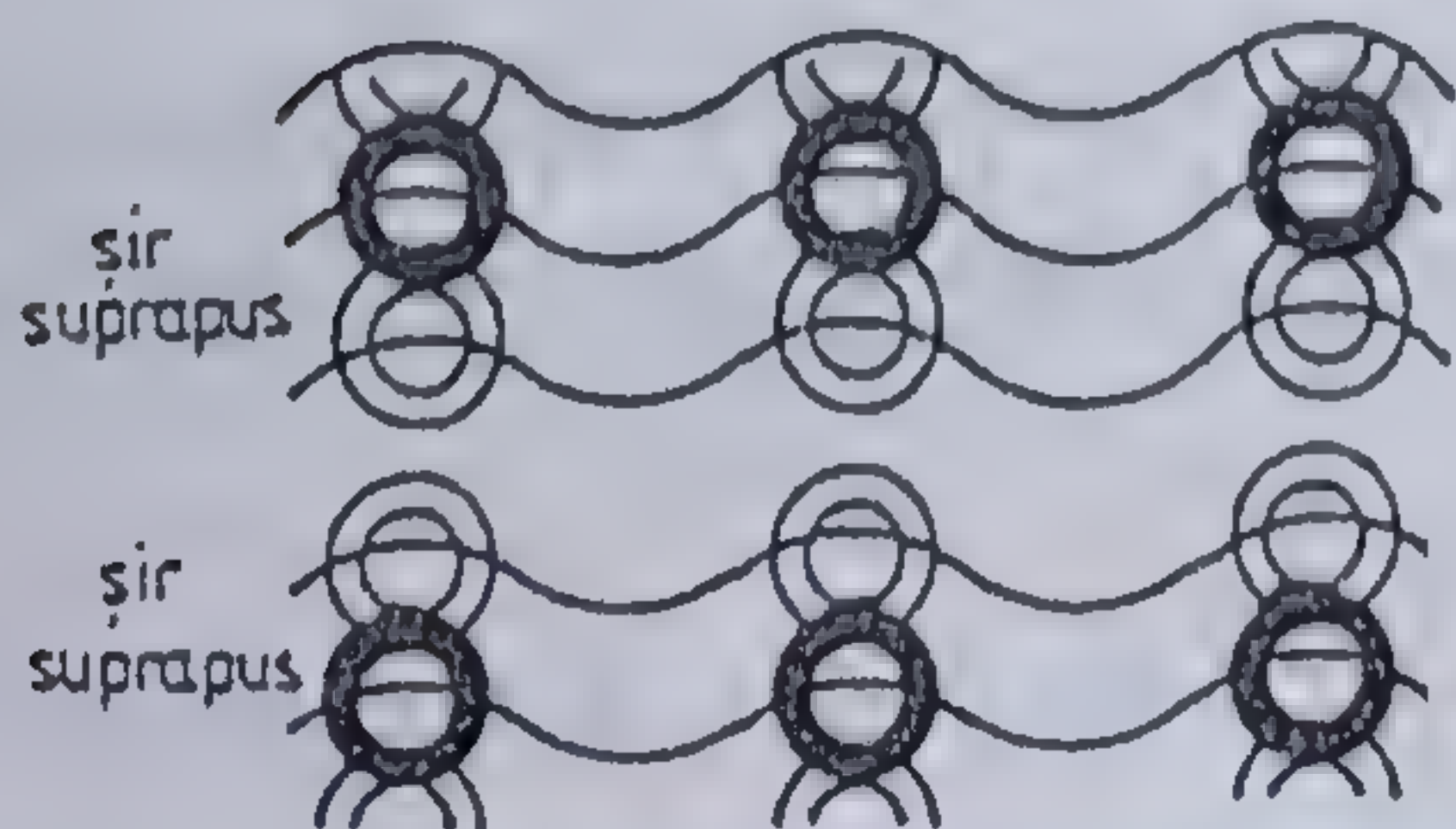
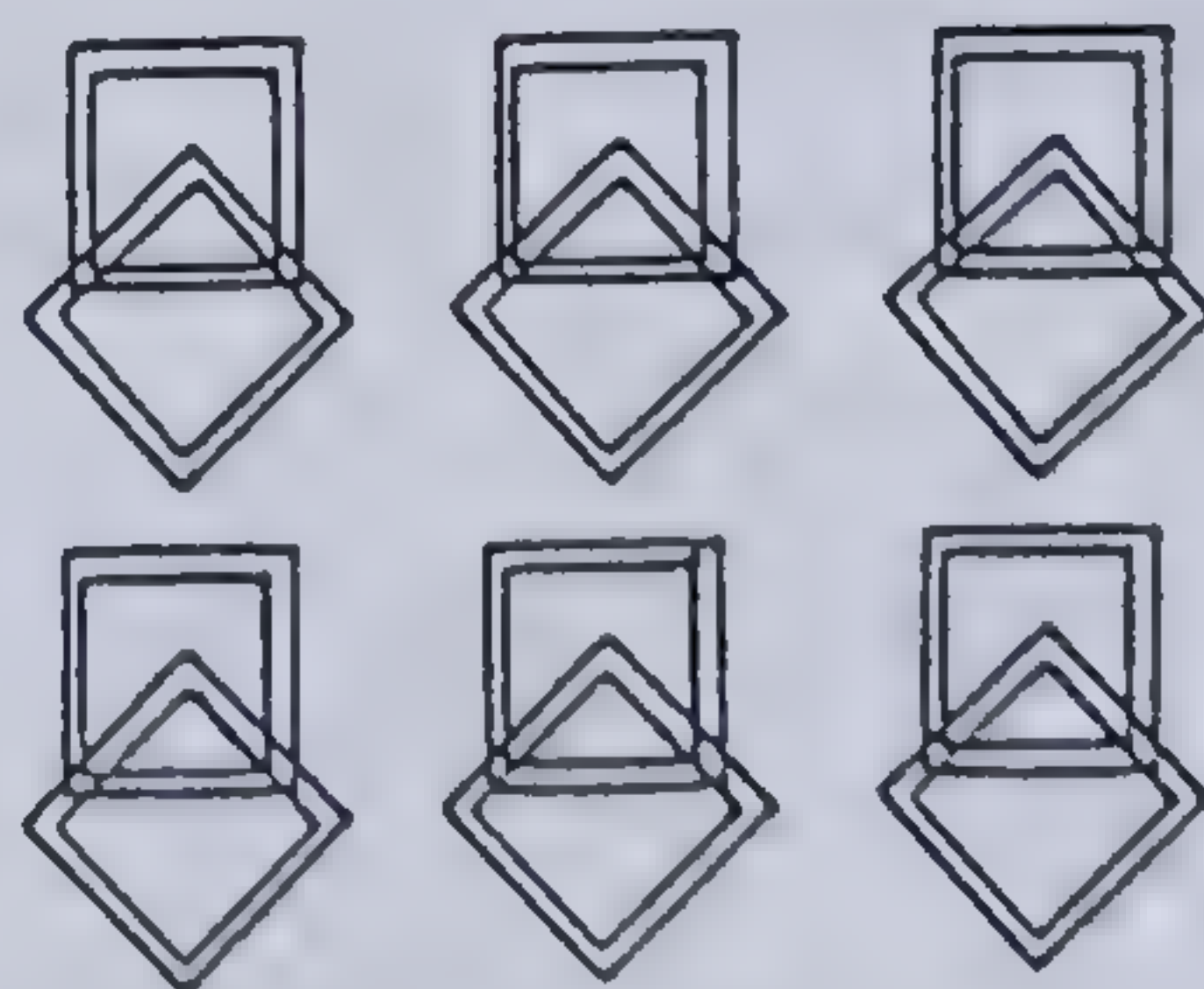
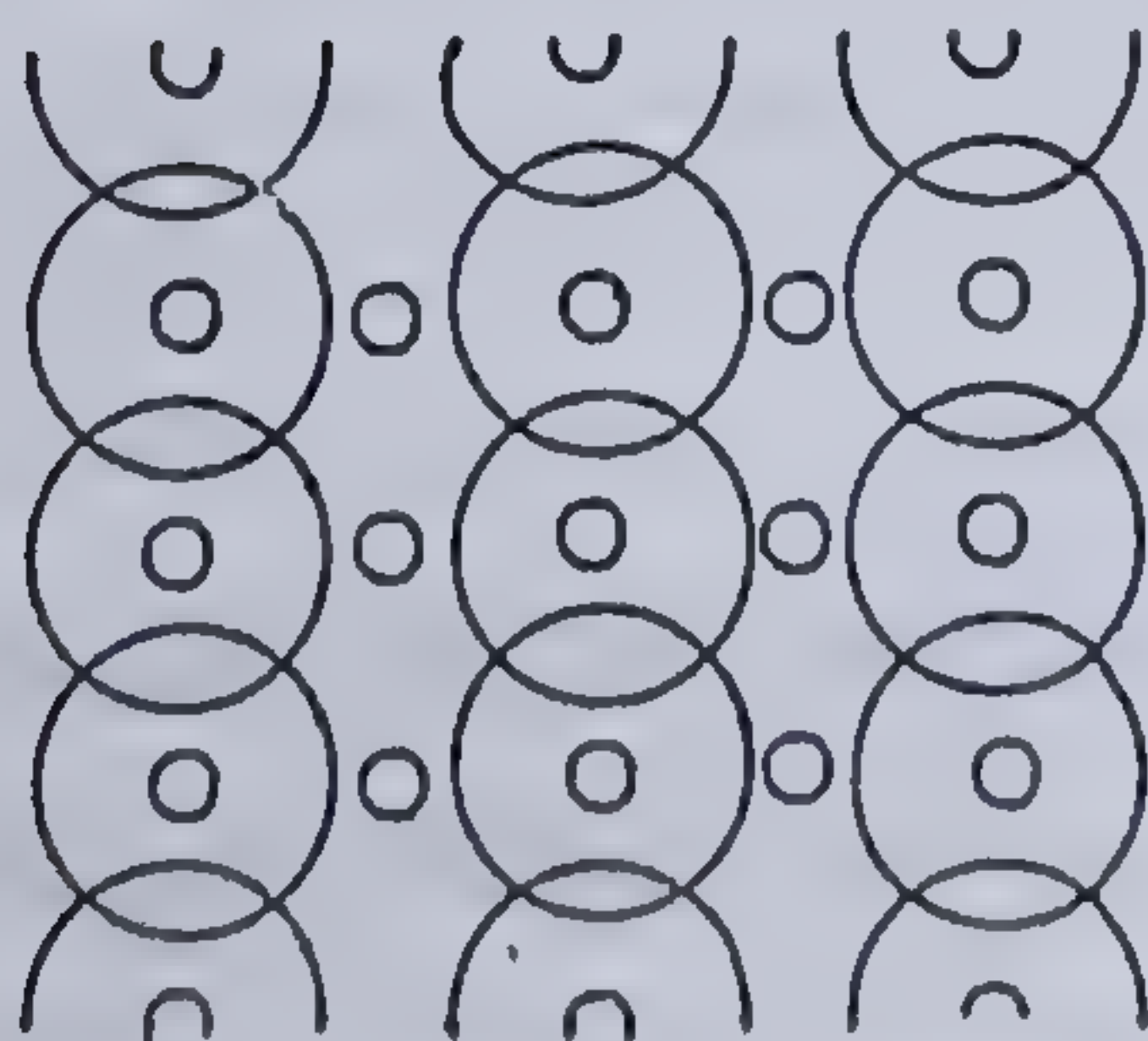
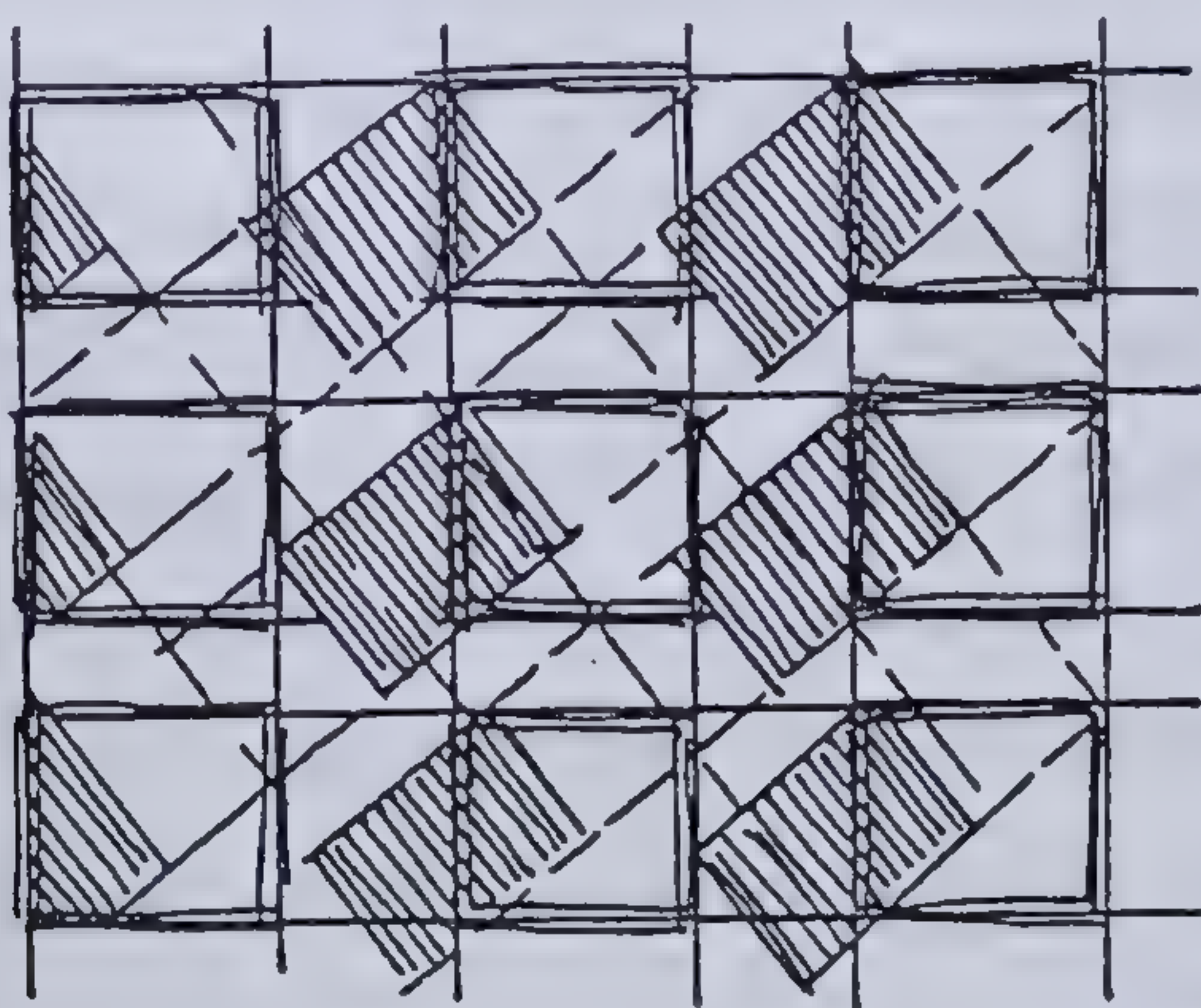


*Gradația* este o altă modalitate de realizare a formelor compoziționale. Acest procedeu propune o trecere lentă, de la o mărime la alta, de la o culoare mai intensă la una mai puțin intensă sau de la o tentă de gri neutru pînă la cele mai deschise nuanțe.





*Suprapunerea* - două motive decorative de același fel sau diferite se pot așeza suprapuse, acoperindu-se parțial, avînd poziție spre stînga sau spre dreapta, mai sus sau mai jos. Aranjamentul se poate face prin repetare, repetare cu inversare, sau prin alternanță cînd elementele sunt diferite ca formă și culoare.

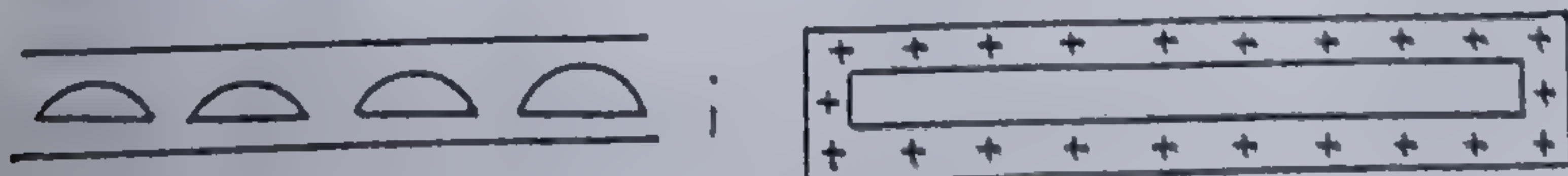




*Echilibrul* este un principiu al organizării compoziționale de o foarte mare importanță. Între diversele elemente sau forme, care alcătuiesc o imagine unitară, trebuie să existe raporturi compatibile cu imaginea întregului. Echilibrul se obține prin proporționarea judicioasă a diverselor forme, balansul între diversele registre (forme), mișcări, culori, contraste (valorice și cromatice), densități sau dinamică. O proporționare judicioasă se realizează printr-un acordaj fin, o potrivire optică și uneori chiar o asimetrie.

#### 4.3. Forme compoziționale decorative

*Motivul decorativ* (tip și unic) este alcătuit din diferite elemente ce urmează să acopere o suprafață. Unele se vor desfășura prin repetiție, alternanță, simetrie numite  *motive tip*, altele vor suferi transformări exterioare și interioare, transformări ce le determină să ocupe singure o suprafață determinată, căpătând denumirea de  *motive unice*. Motivele tip capătă ritm datorită principiilor decorative, comparativ cu cel unice, care pot ocupa singure o suprafață limitată, fără a fi supuse unor ritmuri. Aceste motive pot fi inspirate din natură, stilizate, interpretate și adaptate necesităților simbolice, și de înfrumusețare. Motivele tip pot alcătui frize ori chenare decorative chiar și atunci când se apelează la principii minime de compunere a lor (de ex. repetiția).



Pentru compunerea motivelor decorative se folosesc mult formele geometrice. Motivele pot fi create dintr-o pată decorativă (masă decorativă) și se pot înscrie inițial într-o formă geometrică. Prin diferite modificări, aceste pete sau mase decorative își pot



schimba aspectul ducînd la derivarea altor motive ce pot avea una sau mai multe mase decorative. În cazul structurării unui motiv unic, în primul rînd se ia în considerație suprafața pe care o va cuprinde acesta (întinderea și forma ei) și apoi eventuala semnificație ce va trebui să o transmită. Pe linii de forță ori pe axe de simetrie (în general motivul unic respectînd, chiar la modul minim, acest principiu) se compun părțile constitutive ale imaginii, ce pot fi forme geometrice de bază ori derivate sau forme stilizate. Pot apărea astfel și celelalte principii compoziționale (repetiția, alternanța, gradăția, etc.), toate dimensiunile constitutive pentru structurarea unui motiv unic mergînd în direcția stabilirii unui echilibru prin forme care să susțină întreaga compoziție.

*Chenarul decorativ* este format dintr-o margine de o anumită culoare sau un desen deosebit aplicat la unele confecții, stofe, rame, cadre, etc. Chenarul mai poate avea formă banală (fîșii înguste de piele, material textil, hîrtie etc.) în care se înfășoară un obiect sau o bordură, sau fîșie aplicată ca podoabă, pe marginea unui obiect sau material textil. Noțiunea de dungă (fîșie, dîră) se folosește și pentru liniile vizibile pe un fond de o anumită culoare sau pentru un grup de linii care mărginesc o suprafață. Ca și motivul tip sau unic, chenarul decorativ este întîlnit frecvent în reprezentările picturale de factură bizantină ca și pe veșmintele și odobarele preoțești, obiectele de cult, sculptura decorativă din lăcașurile de cult (atașată arhitecturii) etc.

*Chenarul liniar* este format dintr-o linie de o anumită grosime sau de o anumită culoare, alcătuită prin deplasarea unui element simplu de-a lungul unei axe care împrejmuieste total sau parțial o suprafață. Poate fi trasat dintr-o linie continuă sau cu întreruperi, o linie mai groasă alături de una mai subțire sau amîndouă de aceeași grosime, formînd, la nevoie, pe colțuri, compuneri de diferite forme

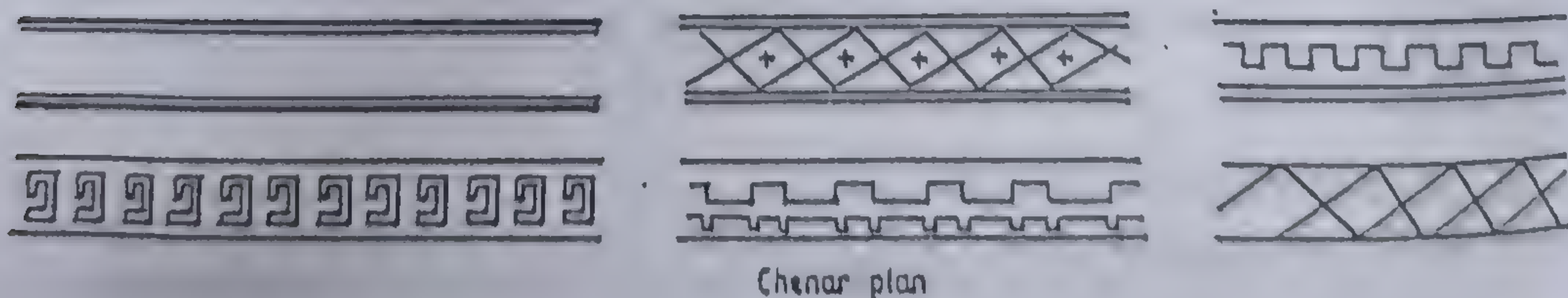


diferite forme (de ex. bucle - forme rotunde; pătrate, triunghiuri etc. - forme ascuțite).



*Chenarul plan* se obține din două linii continue, paralele așezate la o distanță nu prea mare, care formează între ele o suprafață mai îngustă sau mai lată. Această suprafață poate fi decorată cu diferite motive, potrivit principiilor decorative. Deci, pentru compunerea unui chenar plan sunt necesare următoarele elemente:

- două drepte care limitează suprafața chenarului;
- o linie directoare care, în practica artei decorative, susține sau separă grupul elementelor; aceasta poate avea *direcția centrală* (în acest caz servește și ca axă de simetrie), *pe margine*, cu formă *ondulată*, *în zig-zag*;
- motivele componente și axele acestora care pot fi verticale, oblice sau orizontale.

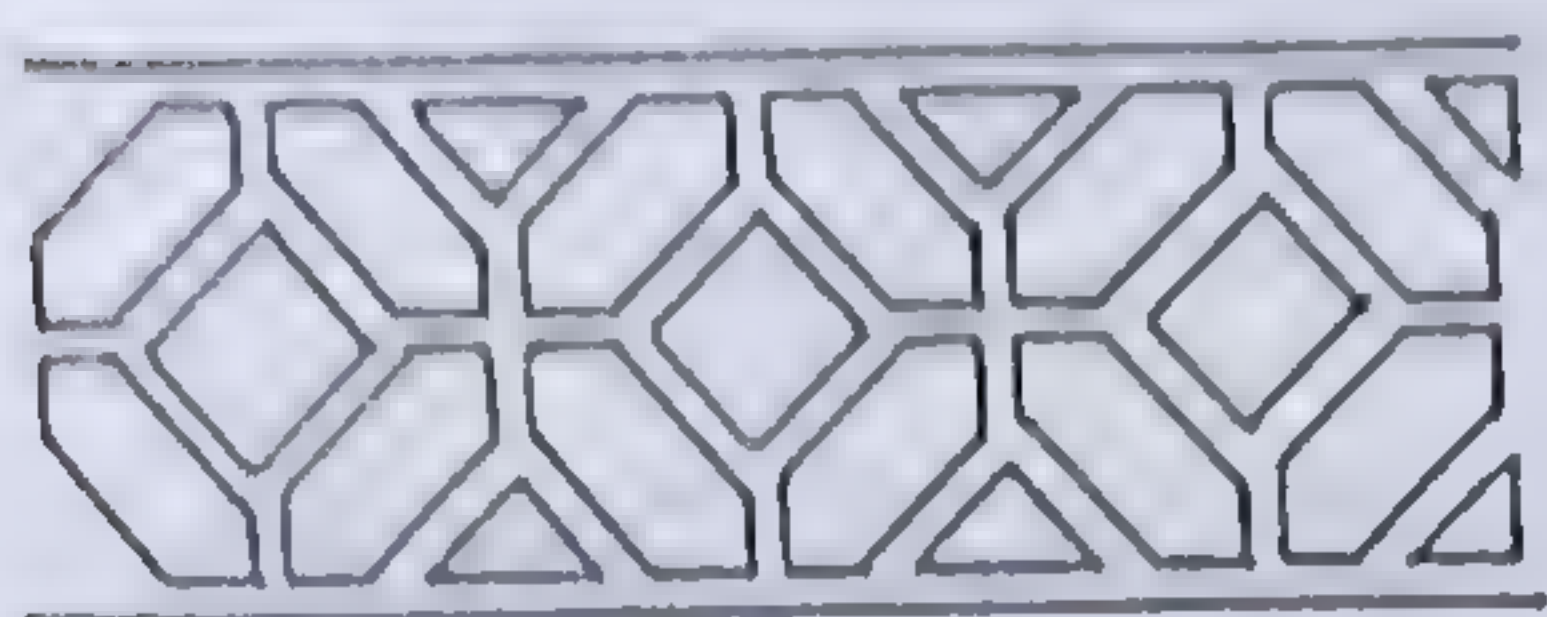


În general, în situația de decorare se folosesc următoarele tipuri de chenare:

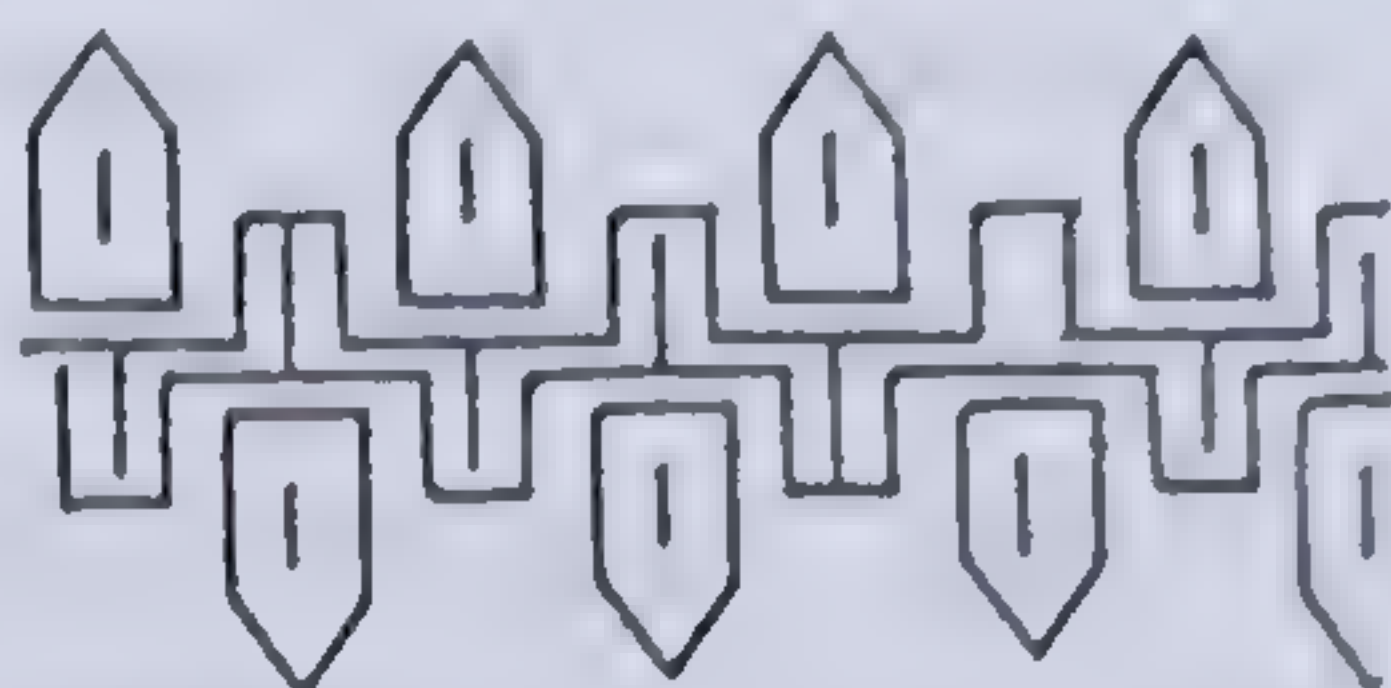


periodic - în care motivele componente se repetă (ex. chenarul liniar și chenarul plan);

- rotațional (a)
- alternativ (b);
- în valuri sau sinusoidal (c)



a.



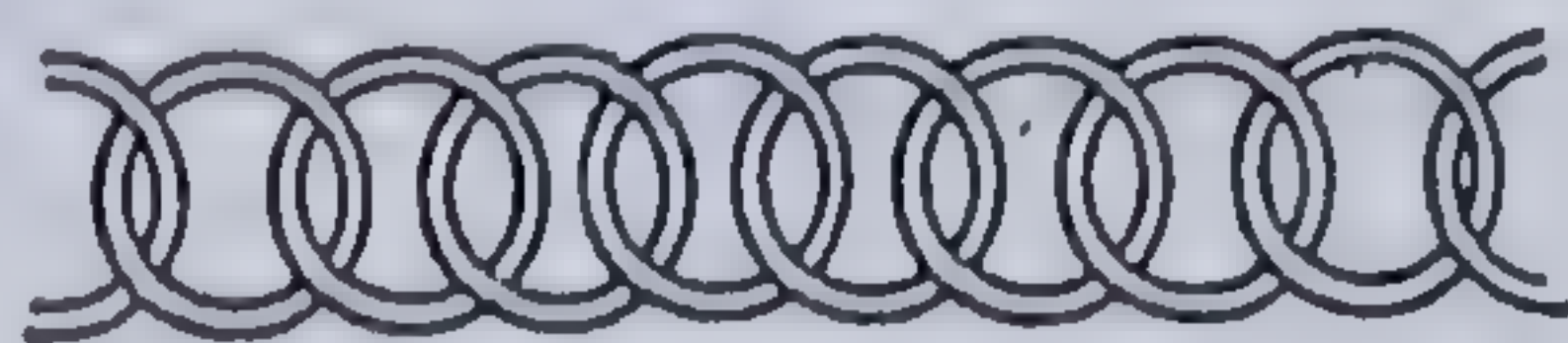
b.



c.

denumire ce rezultă din plasarea axelor elementelor sub formă de balans, alungit sau restrâns;

- tipul prin înălțuire de proveniență arabă (rotațional)



- tipul meandric



- tipul torsadă



De remarcat că acel chenar de tip torsadă îl întâlnim cu brîu despărțitor în arhitectura multor lăcașe de cult, mai ales în zona Moldovei.

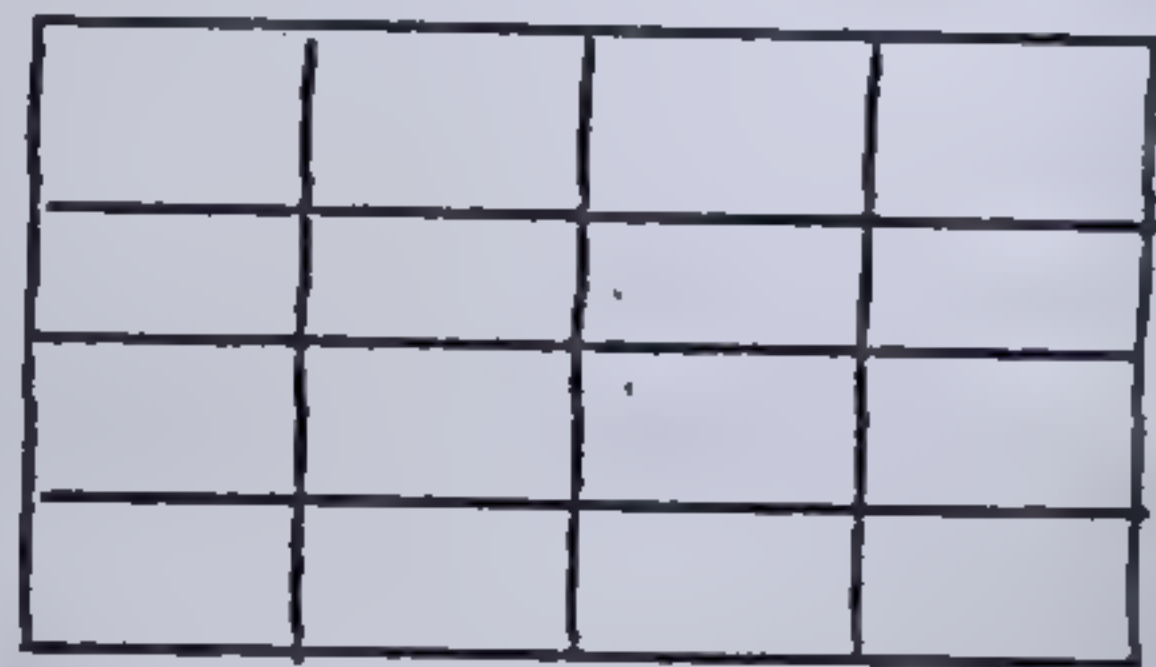
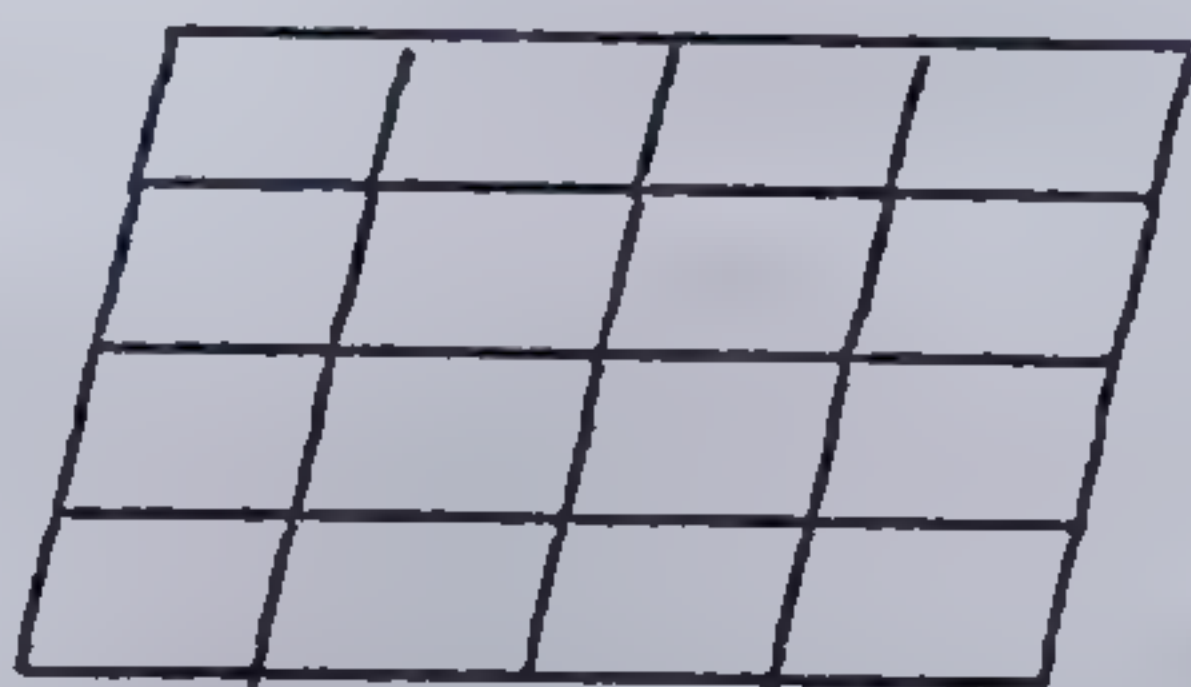
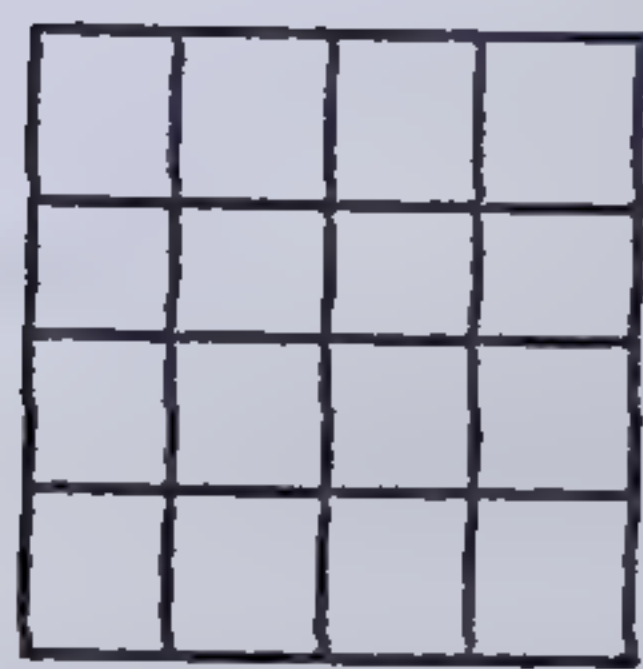


#### 4.4. Fonduri decorative

Compozițiile decorative construite pe suprafețe mai mari, în care motivele decorative se împînzesc în toate direcțiile, poartă denumirea de *fonduri decorative* sau jocuri de fond. Acestea le întâlnim, de obicei, în cazul realizărilor textile și al mozaicurilor decorative. Referitor la icoane, avem de-a face cu fonduri decorative la unele veșminte ale sfinților.

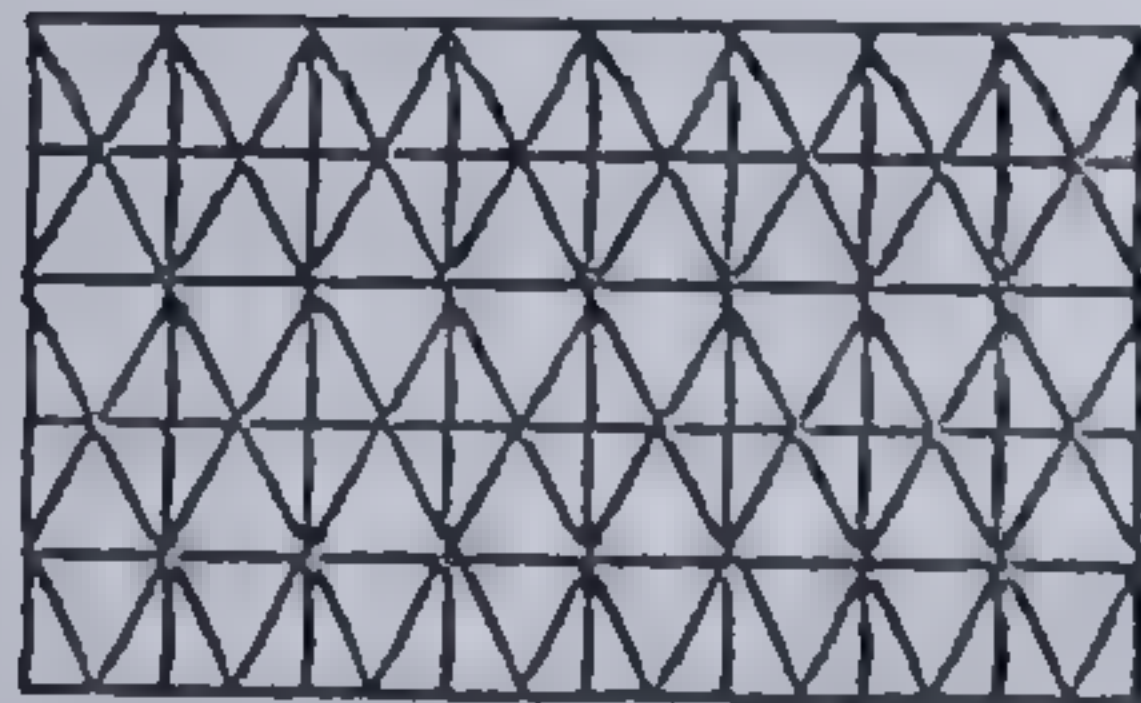
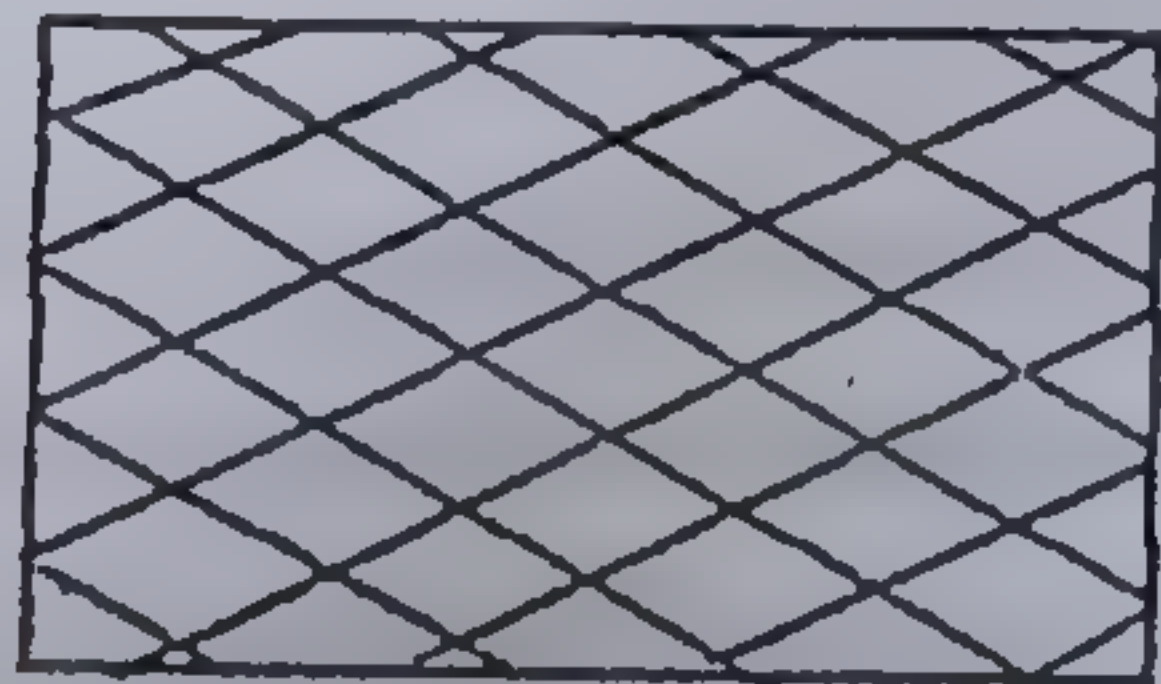
Pentru obținerea ansamblului compozițional se folosesc: etajarea, suprapunerea și mutația elementelor, cu ajutorul unor rețele sau plase. Acestea sunt de mai multe tipuri:

- rețea pătratică; rețea paralelogramică; rețea dreptunghiulară



- rețea rombică;

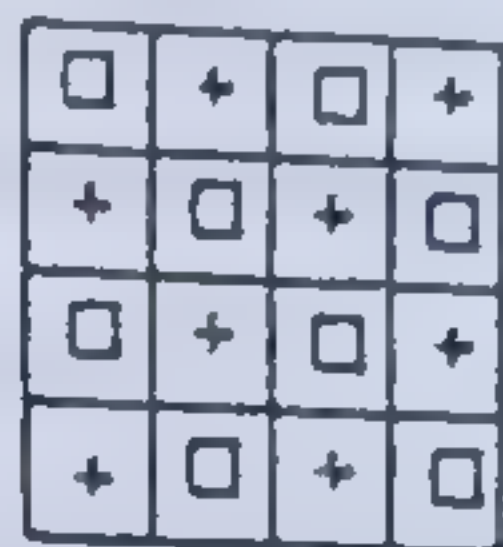
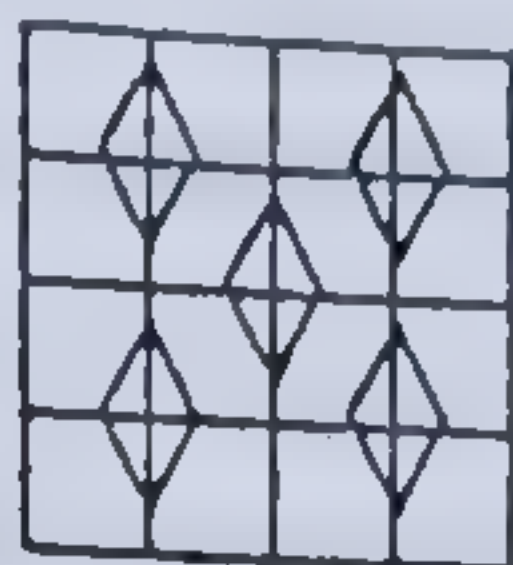
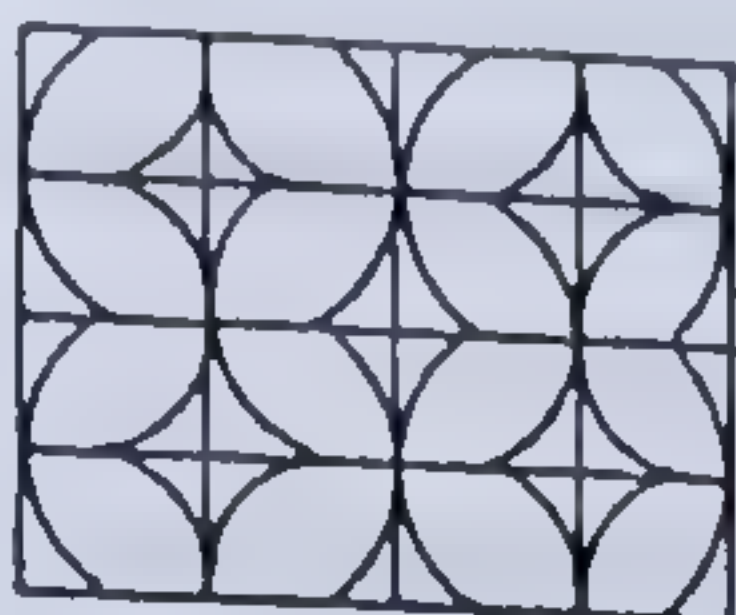
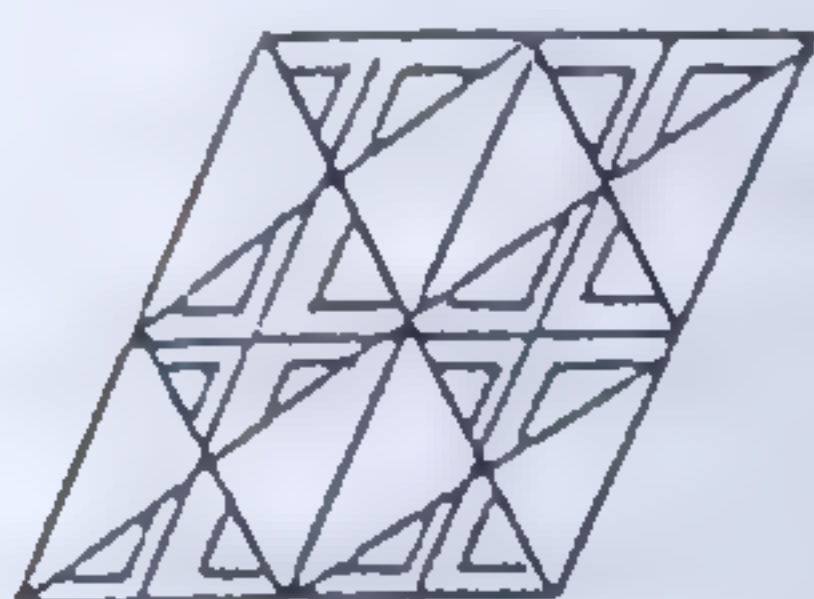
rețea hexagonală



Se pot folosi și variante rezultate din schimbările de poziție a plasei, a modificărilor de linii, a suprapunerilor de plase și a îmbinărilor de ochiuri de diferite mărimi și forme.



Motivele tip se pot compune atât situându-se pe ochiurile rețelelor conform principiilor decorative cât și pe nodurile rețelelor.



Orice compoziție ne pune în evidență existența unor cantități și relații de calități plastice. Reîntâlnim deci raporturi valorice, raporturi cromatice, de unghiularitate (forme cu unghiuri drepte, ascuțite, optuze), de mărime, de poziție etc. care și în situația de impresie plană de ansamblu a unei compoziții decorative pot fi percepute mai aproape sau mai departe de privitor. Astfel, motivele în culori calde vor crea o ușoară decalare spațială spre receptor, față de aceleași motive prezentate în culori reci. La fel în cazul raporturilor valorice și grafice pot interveni iluziile spațiale. Aceeași formă deschisă fiind pe fond închis apare mai mare, mai luminoasă și eventual mai depărtată decât atunci când este vizualizată ca închisă pe fond deschis (atunci apare mai mică și eventual mai apropiată decât în primul caz. Perceperea diferenței de planuri în cazul tratării plate decorative este de fapt condiționată mai mult de cum se consideră un plan, ca fiind fond sau plan suprapus pe fond. Astfel se poate percepe imediat o inversare a raporturilor, atunci când ceea ce am considerat fond devine plan situat în fața celui alt plan care trece pe poziție de fond. Această permanentă relativitate a ușoarei spațializări care se creează în cazul compozițiilor cu pete plate, decorative, nu este însă atât de importantă, pentru că, în general, pentru pictura bizantină primează semnificația imaginii și nu corectitudinea unei reprezentări cât mai realiste sau spațiale a formelor.



În cazul compozițiilor ce presupun echilibrarea mai multor elemente (fie că este vorba despre miniaturi, icoane, pictură murală sau diverse obiecte de cult, pînă chiar la ansamblul arhitectural al unei biserice sau al unei mănăstiri), importantă rămîne realizarea interrelației varietate-unitate. Revenim astfel la ritm, care pe lîngă că este o constantă a structurilor naturale, se află în corelație și cu timpul: "Ritmul este o periodicitate percepută". Îl întâlnim atît în modul de aranjare al frunzelor pe tija unor plante - preluat în chenar la miniaturi sau în frontispicii, în siluetele arborilor din ansamblul unei păduri, etc. - deci *ritmuri formale vegetale*. Ritmul este prezent și în undele ce se creează în ape, în valurile mai mult sau mai puțin agitate (vizualizate în subiecte iconografice - de ex. Botezul Mîntuitorului) ca și în imagini prezentînd fenomene ale naturii (vînt, ploaie, ninsoare etc.) - deci *ritmuri formale fluide*.

În continuare putem să luăm în considerare și repetitivitatea constantă a unor cristale și roci, avînd astfel *ritmuri formale minerale* (stîncile, munții și alte elemente de peisaj din imaginile iconografice) și apoi succesiunea unor aceleași elemente de faună - *ritmuri formale zoomorfe* ori repetitivitatea figurii umane - *ritmuri ale formelor antropomorfe*. Chiar dacă aceste forme sunt doar suport vizual pentru punerea în evidență a transcendenței, important rămîne rolul de seamă pe care ritmul îl joacă pentru punerea în proporție, căci viața indiferent de formele prin care se exprimă se desfășoară ritmic. Capacitatea de organizare specifică a unor structuri ritmice a fost întotdeauna sesizată ca atare de percepția umană, ceea ce a determinat adoptarea ritmului ca expresie a nevoii de ordine în cadrul structurilor receptate induse, create și vizualizate de om care, de fapt "a respirat" permanent ritmul Universului, "inspirîndu-l" și "expirîndu-l" prin vizualizările ce le-a exteriorizat.

Artele vizuale (pictura, grafica, sculptura, arhitectura, artele ornamentale și decorative), comparativ cu celelalte arte (teatrul,



dansul, muzica, poezia, cinematografia, unde ritmul a fost condiționat de desfășurarea în timp a structurii sale specifice), presupun o desfășurare ritmică percepută global, în afara parametrului timp.

O astfel de desfășurare se poate face prin reluarea constantă sau variabilă a:

- *forme* (ritm de formă); repetitivitatea formei este dependentă de dimensiunile, culorile, valorile sale diferite etc.

- *dimensiunilor* (ritm de dimensiune); repetitivitatea dimensiunilor este posibilă când și formele respective sunt repetate (sau se află într-o relație similară);

- *culorilor* (ritm cromatic), adică forme de culori identice repetate în ansamblul unei structuri cu sau fără modificarea dimensiunilor;

- *texturii* (ritm textural), adică forme de texturi identice în ansamblul unei structuri, cu sau fără modificarea dimensiunilor, culorilor, valorilor;

- *direcției* (ritm direcțional), adică formele sunt orientări diferite în ansamblul unei structuri, ritm direcțional apărând prin repetarea unei forme orientate în mod constant într-un unic sens;

- *poziției* (ritm pozițional), adică o relație ce se stabilește în interiorul unei structuri prin repetarea aceleiași situații pozitionale a unei forme anumite.

Ritmul poate fi: liniar, valoric, cromatic, plin-gol, repetarea unei inegalități, ritm succesiv de elemente ascendente sau descendente, ritm circular, întrerupt, continuu, de inversare, de simetrie, asimetrie, disimetrie.

Referitor la realizările artei bizantine și neobizantine putem urmări caracteristicile ritmului în orice unitate compozițională încheiată. Implicit, în toate compozițiile plastice se impun și apar pregnant elemente ale ritmului plastic indiferent de modul de



plecare pentru realizarea compoziției. Frumusețea ritmului în orice compoziție plastică rezultă din diversitatea și multitudinea formelor de organizare a elementelor de limbaj plastic (punctul, linia, forma, valoarea, culoarea) în funcție de folosirea elementelor componente ale ritmului plastic (întindere, înălțime, calitate, interval etc.). Deci, se poate spune, fără exagerare, că nu există compoziție plastică fără un anumit ritm al elementelor de bază ale limbajului plastic, ritmul fiind deci intrinsec oricărei realizări artistice (precum există, de altfel, și în natură și în orice manifestare din Univers).



## CAPITOLUL V

PRINCIPII DE ORGANIZARE FORMALĂ COMPOZIȚIONALĂ  
ÎN ARTA ECLESIASTICĂ

Dacă este să privim în ansamblu specificul artistic al icoanelor și miniaturilor bizantine și de tradiție bizantină, se observă clar permanența crezului iconografic stabilit în primele două sinoade ecumenice (Niceea - 325 d.Hr. și Constantinopol - 381 d.Hr.). Variațiile formale superficiale ce dau specificul stilistic al fiecărei perioade și zone de receptare a bizantinismului și Ortodoxiei, nu au alterat cu nimic filonul ideatic original, ci i-au conferit continuitate și putere de penetrare în zonele neortodoxe după căderea Bizanțului pînă în zilele noastre.

În acest sens, referindu-se la icoanele din zona Moldovei și Valahiei, *Teodora Voinescu* remarcă: *"Prezență permanentă în cadrul cultural al regiunilor dunărene, Bizanțul constituie anticul substrat pe care se va dezvolta arta regiunilor române, marcată de la început de o vocație excepțională pentru interpretare, elaborare și sinteză"*. În dezvoltarea picturii icoanelor românești post bizantine se poate distinge o dublă orientare, pe de o parte integrarea de forme artistice comune țărilor balcanice ortodoxe - pe care *Nicolae Iorga* o definește prin expresia "Bizanț după Bizanț" - și, pe de altă parte, tendința de a sublinia, raportat la diversitatea de stiluri cu care se intră în contact, ceea ce este original și specific.

Considerate în cel mai înalt grad "ca opere de artă susținînd Evul Mediu românesc, icoanele au satisfăcut nevoia de frumos, adăugînd splendoarea lor interioarelor somptuoase ale monumentelor



religioase". Le regăsim în aceeași măsură, la loc de cinste și în locuințele bogaților sau ale oamenilor obișnuiți.

Manuscrisele, miniaturile, cu o pondere și circulație mai restrînsă, se inspiră din iconografia frescelor, devenind la un moment dat (secolul XVII) adevărate capodopere, în care autorii își permit o mai mare libertate de expresie plastică pe structura modelelor bizantine aducînd reale inovații atît în cazul compunerii elementelor cît și a reprezentării lor (subordonate însă, în continuare, datelor dogmatice).

Se observă astfel, cum în cadrul unor reguli diriguitoare există variație și posibilitate decizională în sens creativ, nu încorsetare și stereotipie cum uneori ar putea să apară pentru cei neavizați manifestările artistic - plastice ale Ortodoxiei.

Indiferent de materialele folosite și formele figurative sau nonfigurative care reprezintă vizual concepte specifice credinței ortodoxe, operele plastice realizate sub patronajul acesteia se pot analiza privind structurarea lor compozițională, prin prospectarea specificului în sine al compoziției; acesta se relevă permanent ca modalitate de organizare și subordonare a elementelor plastice într-un sistem echilibrat și armonios. Deci, din punctul de vedere al regulilor de bază ale compoziției vizuale, putem enumera și pentru relizările cu specific iconografic, existența și pregnanța următoarelor principii:

- unitate în varietate;
- varietate în unitate;
- secțiunea de aur;
- simetrie și asimetrie;
- armonie;
- echilibrul static și dinamic;
- dispunerea și suprapunerea planurilor (în adîncime, simulînd perspective sau plat, bidimensional);



- centrul de interes;
- rima plastică în compoziție și celula ritmică.

Toate acestea se pot corela apoi cu studiul tehnicilor de realizare a lucrărilor (studiul materializărilor efective, în sens diferențiat analizând specificul și posibilitățile de expresie plastică - în sine și în relația cu o formă sau alta - ale materialelor folosite: piatră, lemn, metal, sticlă, ceramică, hîrtie, pigmenți și lianți etc.) ca și al ustensilelor de vizualizat conceptele: instrumente de desenat, de colorat, de sculptat și de realizat etapele intermediare din punct de vedere tehnic (de ex. pregătirea suportului pentru pictură etc.).

Dacă considerăm relația structură geometrică - structură plastică compozițională ca fiind un reper esențial în analiza vizuală a imaginii unui bun de patrimoniu (de ex. icoană sau miniatură), atît pentru aprofundarea aspectelor stilistice pe care le pot lua diverse realizări, care respectă același subiect și aceeași tematică, cît și pentru vizualizarea de reprezentări grafice și cromatice convenționale a zonelor afectate și neafectate ale bunului studiat, putem conchide că în ambele situații de reprezentare a analizelor vizuale trebuie ținut cont de:

- traseele de structurare formală a compoziției și semnificațiile lor;
- rolul direcțiilor liniilor de forță în compozițiile statice și dinamice;
- legea cadrului (dreptunghiuri armonice și dreptunghiuri dinamice în construcția compoziției picturale sau decorative);
- compoziția deschisă cu distribuirea calităților și cantităților spre puncte de atracție în afara cadrului (doar în cazul detaliilor din reprezentările iconografice ortodoxe);
- compoziția închisă structurată pe trasee ordonatoare verticale și orizontale (specifică iconografiei ortodoxe);



- rolul și locul cantităților și calităților în compoziția structurală;

- dinamizarea spațiului prin culoare;

- forme echilibrate, surse de armonie în compoziție;

- interrelația dintre tema plastică și problematica plastică (decorativizare, subiectul în compoziție, expresii ale comunicării prin structuri liniare și coloristice, simultaneități/succesiuni ale formelor și culorilor în spațiul compozițional, asimilarea unor forme componente de către o formă totală);

- compoziția cu trasee compoziționale aparente și compoziția abstractă (esențializată, sintetică, conceptuală - întâlnită în cadrul reprezentărilor generalizate sau sintetice ale imaginilor luate în studiu - de ex. eboșa - sau în cazul analizelor de imagine prin reprezentări grafice și cromatice convenționale pentru etapele de lucru.

Și în cazul analizei limbajului plastic integrat iconografiei ortodoxe, întâlnim cele două direcții fundamentale, semantică și sintactică.

Analiza limbajului plastic din punct de vedere semantic presupune considerații asupra semnificației elementelor ce structurează acest limbaj.

Analiza sintactică ia în considerare structura limbajului plastic, expunând modalitățile sau regulile de îmbinare/compunere a unor elemente (linii, forme, culori) în contextul compoziției.

Ambele analize se combină căci și limbajul plastic presupune un sistem de relații ce se stabilesc convențional între anumite semne, numite elemente plastice (punct, linie, forme plane și volumetrice, valoare, culoare), când acestea sunt structurate expresiv.

Să ne reamintim că orice parte a unui întreg ca și întregul însuși (în acest caz elementele de limbaj plastic enumerate și



compoziția care le exprimă individual ori reunit) au în același timp valențe impulsive (optice), expresive (optic - senzitiv - psihice) și simbolice (ideatice), valențe ce se interferează, separarea lor făcându-se doar din considerente didactice.

Întregul, adică compoziția devine o formă totală, unitară, cu aspect plastic, decorativ sau combinat, prin relaționarea intenționată a unor componente (pentru un element) sau a unor elemente de limbaj plastic, care pot avea și anumite semnificații.

Deci, forma totală sau suprasemnul plastic ori configurația plastică (compoziția) presupune totalitatea unitară și expresivă a relațiilor semnelor plastice componente/elemente de limbaj plastic, având în vedere principiile ritmului, echilibrului, contrastelor, armoniei, măsurii etc.

Pentru o mai bună înțelegere a acestor aspecte vom defini noțiunile de semn plastic, simbol plastic și spațiu plastic. Astfel, **semnul plastic** este o imagine ce face trimiteri la funcțiile conștiinței umane (afectivă, cognitivă). **Simbolul plastic** este un semn (în general imagine sintetică, deseori grafică) ce face trimiteri la relațiile dintre două sau mai multe elemente, fenomene etc. **Spațiul plastic** este produsul artistic rezultat din ordonarea unitară și expresivă a semnelor plastice componente. Acesta poate fi preponderent tratat în sens decorativ (ca în iconografia bizantină și neobizantină) sau cu simulări de profunzime mai mult sau mai puțin accentuată, aplicând perspectiva conică și aeriană (de la Renaștere pînă în zilele noastre).

În cazul compoziției decorative (frize, chenare, fonduri cu motive tip, motiv unic, modul) domină funcția statistică în organizarea părților și elementelor sau suprasemnelor plastice, care se repetă de obicei de  $n$  ori în cadrul compoziției.

În cazul compoziției plastice importantă este funcția semantică adică semnificația, mesajul de idei sau de sentimente.



Reprezentările iconografice de natură bizantină combină cele două direcții, întâlnindu-se de obicei compoziții cu un singur centru de interes, comparativ cu cele care înglobează mai multe centre de interes, ca și specificul centripet, concentric, convergent, al liniilor de forță către acel centru de interes (compoziția închisă). În cazul compozițiilor deschise predomină tendița centrifugă și divergență liniilor de forță către mai multe centre de interes sau către unul situat în afara cadrului.

Se mai poate considera și caracterul static sau dinamic al compozițiilor, primul întâlnindu-se mai ales la ornamentarea manuscriselor (frontispicii, chenare) și la majoritatea icoanelor și mozaicurilor, iar al doilea, manifestat în sens dinamic temperat, întâlnindu-se în compozițiile miniaturilor și frescelor.

Tot în cazul analizei structurale a compozițiilor se au în vedere:

- raporturile geometric - grafice (subsidiare formelor prin direcțiile lor dominante de orientare - în sens vertical, oblic, orizontal, spiralat, în zig-zag, continuu discontinuu - sau reieșind din contururile formelor);

- raporturile valorice și cromatice (între masele mari albe compoziției dar și în cadrul elementelor și formelor constitutive ale acesteia);

- raporturile structurale superficiale (ce pun în evidență relațiile de tratare tehnică a suprafețelor - în sens compozițional și material: suprafețe vibrante și potolite, uniforme și neuniforme, lucioase și mate, rugoase, incizate, reliefate etc.).

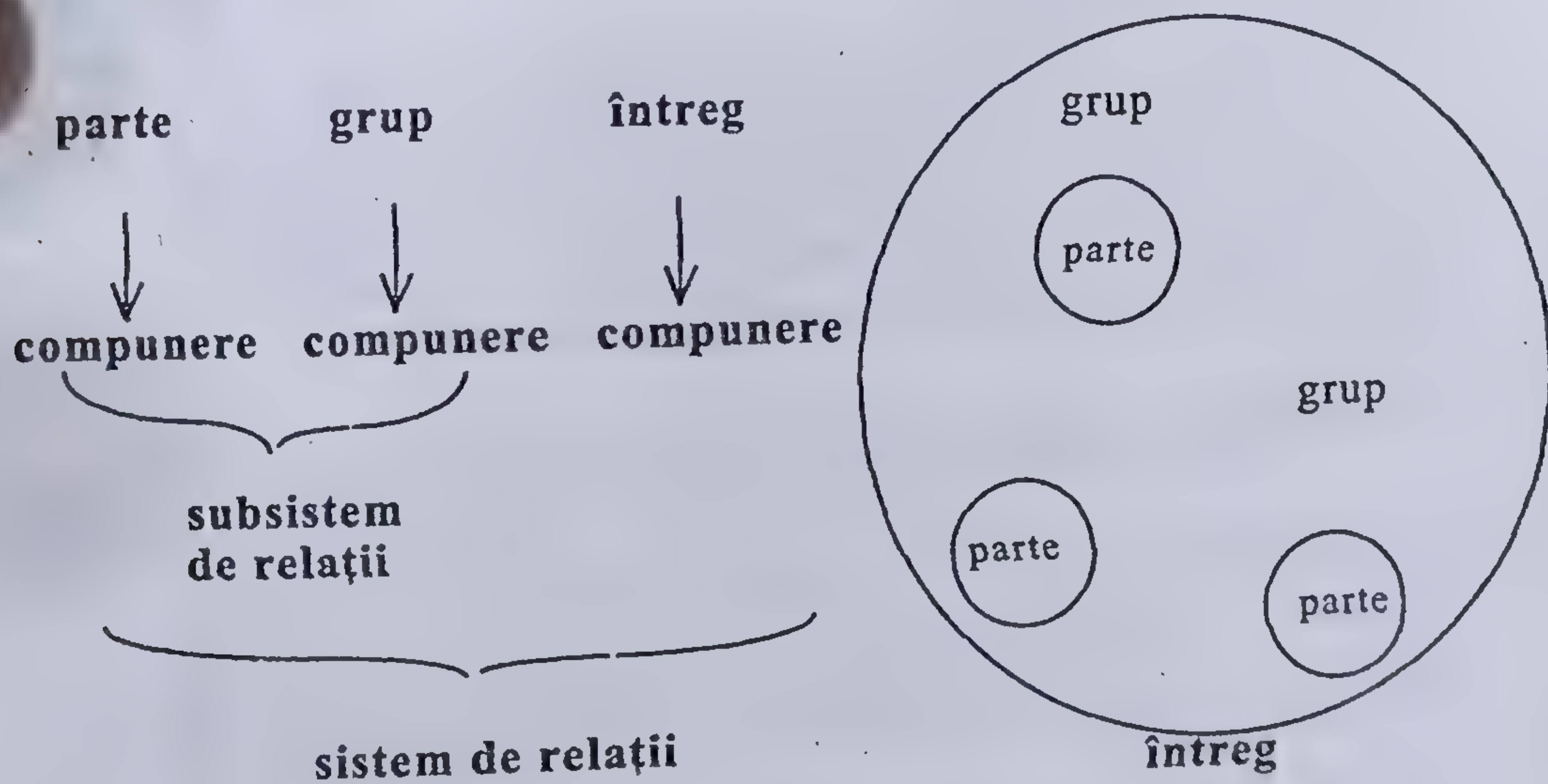
Modalitățile de organizare intenționată a unor semne, simboluri plastice (forme plastice componente) într-o configurație plastică (compoziție, suprasemn) sunt multiple, fie că aceasta va avea un caracter mai mult sau mai puțin decorativ ori plastic. Aceste situații multiple sunt explicate de faptul că apar interacțiuni între



factorii ce generează și compun configurațiile. Totuși, forma totală a compoziției (fie că aceasta este o reprezentare a unei scene religioase sau laice, fie că este o realizare analitică, de studiu asupra anumitor aspecte ale subiectului propus - cazul reprezentărilor convenționale, a copiilor științifice, releveelor etc.) trece la modul formal prin cei trei timpi sau etape clasice:

- generalizarea formelor constitutive;
- reprezentarea lor analitică;
- sinteza sau imaginea globală, cu esențializările de rigoare.

Deci, forma totală, compoziția sau configurația plastică se poate compara cu un ansamblu unitar ce totalizează un subsistem de relații între părțile ei componente și un sistem cuprinzător de relații între acestea și întregul ei.



Dacă considerăm matematic o configurație (în n sensuri - deci compozițional-vizual, compozițional-tehnic etc.) întâlnim situația unei mulțimi de relații ca submulțimi de relații.



Configurarea formei totale (atît a compoziției plastice, cît și a compozițiilor analitice - relevce, reprezentări convenționale, etc. dar și forma obiectelor supuse diverselor situații de mediu etc.) se realizează treptat, pe etape, în procesul actului de creație, sau în timpul existenței formei respective. Orice formă suferă schimbări în timp, de la apariție pînă la dispariție, în funcție de o multitudine de factori, de diverse ordine.

### 5.1. Etape ale configurării compoziției

a. *Schema compozițională* - scheletul compozițional stabilit prin linii de forță, directoare ce pun în evidență anumite direcții, sensuri, tensionări care să conducă la încheierea caracterului (idei de bază) a întregului context (se referă la întregul compoziției în sensul abordării plastice).

b. *Structura compozițională* rezultă din relațiile elementelor compoziției (părți); pune în evidență însușirile generale geometrice ale formelor componente (grup). Se trece de la schemă spre relațiile dintre elemente pentru coordonarea cu centrele de interes (parte, grup, întreg).

c. *Forma totală a compoziției* este reprezentată de întreaga configurație a ei. Apar în țesătură inter-relații dintre detaliile formelor plastice componente (parte) cu celelalte relații ale structurii ei (grup) ca și cu întregul context al compoziției (întreg).



## 5.2. Principii ale compoziției plastic - decorative integrate în realizarea obiectelor de cult ortodox și a picturii de factură bizantină. Interrelația unitate - varietate în spațiul picturii bizantine

Noțiunea de "compoziție" (de la latinescul *compositio*= aranjament, compus) apare în textele de specialitate prin definiții diverse ca formă dar cu decodificări similare. Iată de exemplu două dintre ele:

Compoziția este o unitate a formelor (semne iconice sau abstracte) și a spațiilor (intervalelor) dintre ele obținută aparent spontan, pe baza unei idei plastice de dispunere-ordonare, în funcție de o anumită întindere spațială (cu două sau trei dimensiuni), de potențele expresive ale materialelor (structură, cromatică etc), de instrumentele și procedeele tehnice întrebuințate, de sensibilitatea artistică, de nivelul profesionalizării artistului privind "gramatica" mijloacelor de expresie (de limbaj) și tehnic, de cultura vizuală și, implicit, de dotația și inteligența sa plastică topologică sau tensională.

Unitatea și echilibrul, marile probleme ale compoziției, sunt asigurate în principal de:

1. *Modul esențial de organizare a spațiului plastic* prin subordonare sau prin coordonare ritmică, privind de la detalii la ansamblu și invers, generalizând o anumită analogie sau un anumit contrast liniar ori coloristic, geometria acestei dispuneri devenind, în final, "secretă", dar expresie inerentă a apartenenței artistului la una din cele două viziuni fundamentale ale imaginarului (închipuirii figurative sau nonfigurative).

2. "Valorificarea reciprocă, de vecinătate sau la distanță, a formelor, în virtutea reacțiilor dintre ele, după caracterul, întinderea, poziția sau factura tratării lor; tensiunile vizuale dintre



ele vor asigura forța de expresie a ideii plastice de la care s-a pornit sau care s-a ivit pe parcursul elaborării (formării)".

După *Platon*, "este cu neputință să combini perfect două lucruri, fără un al treilea: între ele (două) trebuie să existe un element de legătură. Și nu există o legătură mai desăvârșită decât aceea care face din ea însăși și din lucrurile pe care le unește, un singur și același tot".

*André Lhote* (*Tratat despre peisaj și figură*) observă că "este în ordinea curentă ca publicul să nu acorde decât o slabă importanță procedeelelor compoziționale. Dacă publicul consimte uneori să discute despre compoziție, o face d nd acestui cuv nt un sens exclusiv literar sau sentimental. În acest caz, este vorba despre un aranjament de obiecte sau personaje în intenția descrierii unei acțiuni, adică a abordării problemei pe latura minoră. "Compoziție" vrea să spună organizare de similare și contrarii; desigur, se vorbește despre compoziție, dar se înțelege prin aceasta, cu exactitate, o grupare de personaje și de obiecte distribuite pe un suport, cum s-ar distribui pe scena unui teatru în vederea reprezentării unei acțiuni particulare. Dar compoziția, în accepția tradițională a cuv ntului, este cu totul altceva. Ea se raportează mai puțin la acțiunea literară, decât la interacțiunea elementelor plastice, la reacțiile suprafețelor colorate, și la cele ale ornamentelor și porțiunilor linștite. *Compunere și transpunere* vedem că este același lucru. Poate exista compoziție în sensul nobil al noțiunii, chiar fără gruparea mai multor obiecte. Fiecare element este dispus în așa fel înc t constituie, cu elementul vecin, un tot indisolubil, grație unui sistem de compensație a unghiurilor (drepte, ascuțite, obtuze), a curbelor (mai mult sau mai puțin deschise sau închise) și a dimensiunilor niciodată aceleași".

*Ressu* consideră că "a compune înseamnă să inseriem pe o suprafață plană, într-un echilibru de linii, forme și culori, mase



compacte și spații goale care să formeze o alternanță armonioasă și unitară. Când are de pictat trei personaje, pictorul apropie două și depărtează pe cel din urmă, ca să obțină mase compacte și diferite. Nu lasă pe pânză goluri neexpresive sau insuficient de diferențiate, nu repetă aceeași combinație de linii, forme ori volume, pentru că fenomenele din natură nu se repetă niciodată sub același aspect".

*Elie Faure* (1990) susține aceeași idee prin altă exprimare, "Compoziția înseamnă (din punctul său de vedere) introducerea ordinii intelectuale în haosul senzațiilor. Compoziția este necesară. Dar compoziția este personală. Ea nu aparține decât artistului capabil, prin mijloacele sale proprii, să descopere în natură câteva direcții esențiale care îi revelă legea mișcării ei generale. Dacă nu exprimă o unitate vie de forme, de culori și de sentimente, compoziția este un veșmînt discret care nu acoperă nimic".

*John Ruskin*, în "Insemnări despre artă", observă că "aranjarea culorilor și a liniilor este o artă analogă compoziției muzicale și cu totul independentă de descrierea unor fapte".

Apare deci, în toate aceste texte, structura specificului compoziției considerată din punctele de vedere ale filosofului, artistului, mai mult sau mai puțin teoretician și istoricului - estetician de artă.

Dacă pentru asemenea autori, artitul are un rol determinat și hotărîtor în ceea ce se va constitui ca aspect compozițional al operei sale, pentru cei ce consideră exprimarea artistică ca un dat prestabilit, inclus, insuflat, cel ce vizualizează prin imagini, este doar un intermediar care trebuie să respecte cu pioșenie și dăruire anumite reguli. Asimilîndu-le și înțelegîndu-le esența divină, variațiile formale (inerente, datorită structurii divers și permanent creative a oricărui om) vor fi doar în direcția păstrate nealterate a semnificațiilor și simbolurilor de bază. Recunoaștem aici specificul artei bizantine, definit ca atare în sec. al V-lea d.H., cînd se poate



vorbi despre sinteza ce o reprezintă, ce o înglobează ca o componentă fundamentală "ideologia creștină pusă în slujba unui avînt teocentric și autocrat și a unei biserici a cărei autoritate depășea cu mult sfera religiosului și eticului". Considerată ca fiind o "artă de tip antic", de curte a unui suveran, arta bizantină este întâlnită în primul rînd la Constantinopol, dar și în alte centre de mare cultură (Atena, Salonic, Mistra) și în mari mănăstiri imperiale sau aristocratice. Ea se bazează pe tradițiile elenistice, preluate direct sau prin interpretări romane tîrzii cît și pe cele de factură populară ale Orientului Apropiat. Va genera aspecte de tip național în zona Caucazului, în Serbia, Rusia, Bulgaria, România dar și la Veneția, marcată de influența bizantină mult timp. Sfera sa de exprimare este foarte extinsă căci se înglobează aproape toate manifestările creative; în domeniul vizualului, întâlnim arta bizantină și de influență bizantină, de la arhitectură la broderie, arta metalelor, arta murală, a miniaturilor din manuscrise, a icoanelor, pînă la reprezentările sculpturale doar ca relief cu funcție decorativă. De aici, posibil și esențializarea, stilizarea pînă la simbol a imaginilor reprezentate și în alte tehnici, în așa fel încît să primeze ideea. Transfigurarea, inducerea esenței divine și transpunerea privitorului într-un univers al ordinii, armoniei, echilibrului. Realitatea vizuală este un pretext de la care se pleacă, elementele ei fiind incluse în niște canoane stricte de reprezentare în așa fel structurate încît libertatea creativă a celui care vizualizează, anonimul (de obicei) artist (mai bine zis mesagerul transmiterii imaginii), să fie dirijată, jalonată, de scheme și structurări compoziționale prestabilite.

Înainte însă de analiza acestora, este necesar a cunoaște la modul general principii ale compunerii decorativ-plastice, pentru a observa apoi pe care le regăsim în arta bizantină și de influență bizantină.



Vom reveni și cu o altă definiție dată noțiunii de "compoziție" expunere aflată în "Dicționarul de artă - forme, tehnici, stiluri artistice". Aici, *Liviu Lăzărescu* (1995) consideră compoziția drept "modalitate specifică de structurare a elementelor unei opere de artă astfel încât să formeze un ansamblu omogen, echilibrat, indestructibil, capabil să transmită privitorului ideea și emoția artistului. Compoziția include preocupări pentru selecția, proporționarea, distribuirea și corelarea elementelor, dar nu se reduce la o simplă însumare a acestora, ci vizează crearea unei unități coerente, în care s-a produs o schimbare calitativă. Într-o asemenea totalitate, diversele părți constitutive își păstrează identitatea, dar nu mai rămân dispartate, ci par reunite printr-o forță internă; ca atare, a elimina un element oarecare dintr-o compoziție, înseamnă a o dezechilibra pînă la dislocare. Ca principiu ordonator, la baza unei compoziții figurative sau nonfigurative, stă aproape întotdeauna contrastul. Acesta poate fi de formă, de mărime, de intensitate valorică, în sens cromatic, de direcție sau de localizare, de structurare plastică și materială. A realiza o compoziție picturală, înseamnă a structura pe o suprafață dată, cu ajutorul punctului, liniei, formei, valorii și culorii, o unitate plastică indivizibilă. Identitatea dintre subiect și tablou este într-o mare măsură aparentă, chiar în operele cele mai descriptive (oricîte bune intenții și oricît de înălțătoare ar fi ideea ce o dorim a fi reprezentată, dacă realizarea nu rezistă din punct de vedere optic, vizual și nu apare ca o muzică bine orchestrată, atunci putem socoti rezultatul drept un compromis sau chiar un eșec, independent de diversitatea gusturilor, părerilor și aprecierilor mai mult sau mai puțin autorizate). Într-o compoziție, de obicei, elementele naturale sunt selectate, prelucrate și metamorfozate în elemente plastice, adică în mijloace specifice de exprimare, în semne plastice, în convenții proprii limbajului pictural, avînd valoare compozițională doar în măsura în care au



suferit această metamorfoză. Distribuirea lor pe suprafața de lucru se face printr-unul dintre sistemele compoziționale pentru care optează pictorul.

Astfel, caracterul static sau dinamic, liniile de forță, tensiunile, centrele de interes, cromatica, ritmul, materia picturală, ca și orice mijloc de expresie plastică sunt subordonate structurii compoziționale de bază, singura în stare care să le reunească într-un tot omogen. Același autor mai definește compoziția ca o "lucrare de artă care înfățișează personaje reunite printr-o "acțiune" comună. În acest sens compoziția poate fi istorică, mitologică, de gen, religioasă etc.

Conceptul de compoziție este însă indisolubil legat de cel de spațiu (plastic). Întîlnim, astfel, spațiul tensional, care este obiectivarea uneia din cele două viziuni spațiale fundamentale, în care se încearcă prinderea viului, a mișcării, a tuturor tensiunilor, inclusiv aceea dintre imagine și suportul ei, prin discontinuități și întreruperi, prin tot felul de întreruperi iluzioniste.

Alături de asemenea manifestare, "specifică ariei de cultură și civilizație urbană prezentă însă și în habitatul rural", întîlnim și "spațiul topologic" care este "locul geometric al semnelor compuse (configurate) bicontinuu, concesive între ele și cu suprafața suport fără iluzia reliefului, fără sus-jos, aproape-departe și fără convenții perspective". Din acest punct de vedere, arta populară este principial topologică precum "arta decorativă" din aria orașului ca și o parte a spațiului copilăriei.

Ambele situații prezentate exprimă de fapt caracteristici ale "spațiului plastic" ce în general se definește ca "structură armonioasă și echilibrată, închisă sau deschisă, statică sau cinetică, plană sau în relief, topologică sau tensională a imaginarului. Datele fizice ale operei (suprafața, spațiul natural ca masă și gol, etc.)



forma, poziția și dimensiunile lor sunt doar premisele materiale ale spațiului plastic.

După *René Berger* (*Descoperirea picturii*) trebuie să înțelegem suprafața unei lucrări (a unui tablou) "nu ca un suport, loc neutru destinat să primească orice reprezentare, ci asemenea felului în care gama constituie "spațiul muzical", deci ca un spațiu plastic. În pictură, spațiul desemnează felul de a fi al formelor, felul în care ele se constituie, repartiții reglate de o logică internă, dar care simultan oferă materie pentru tot atâtea combinații. La început, locul picturii este întotdeauna o suprafață, dar din moment ce lucrarea capătă contur, artistul crează spațiul acela de care are nevoie pentru a-și plasa formele sale și pentru a exprima ceea ce are de spus. Totuși, acest spațiu nou înclină pentru spectator, când spre plan, când are profunzime. Expresiei *suprafață-spațiu* îi corespunde prima tendință; expresiei *spațiu-suprafață*, a doua. Expresia *suprafață-spațiu*, deci tendința primă, spre plan, o întâlnim și în pictura bizantină, aperspectivală, unde "totul se află pe primul plan, având același grad de frontalitate". Este și aici vorba de un spațiu al comunicării nemijlocite cu divinitatea, cu o esență universală, un spațiu subiectiv prelungit din noi înșine. Prin noi el se completează cu sfera suprapămînteană, dimensiunea a treia pierzându-se în zările transcendentului.

*Herbert Read* scoate în evidență faptul că arta bizantină este cea mai pură formă de artă a creștinismului. În adevăr, accentul pe care îl are coloritul în vitraliile gotice dă acestora o evidentă notă senzuală, un caracter mai puțin sacru. Seducția senzorială exercitată de atmosfera cromatică este atât de puternică încît ajunge treaptă hedonistă a plăcerii fizice. Pe de altă parte, insistentă solicitare exterioară reduce într-o anumită măsură coeficientul de interiorizare.

În schimb, în arta bizantină, hieratismul figurilor, necarnarea lor, alungirea pe verticală creează în primul moment acel climat al



spiritualizării, care infuzează spectatorului fiorul apropierii de orizonturi purificate. Pe de altă parte, registrul cromatic în frescele bizantine este mai potolit, de un profund lirism al contemplării. Interiorizarea cere un efort meditativ, o reculegere mult mai intensă. "Nici o altă artă (cu excepția unor anumite tipuri de artă orientală), scrie *Herbert Read*, nu ne poate mișca atât de adânc dominându-ne instinctele". Dacă vitraliile exercită o adevărată vrajă cromatică, pictura bizantină pune sufletul în tensiune pentru printr-o într-o esență suprasensibilă de o frumusețe ascetică. Spațiile indefinite ale ei posedă nu numai o adâncime virtuală, completabilă de către spectator, dar și una de ordin plastic. Este vorba de încordări spațiale care țin de colorit.

Lucrul acesta are loc pe de o parte prin utilizarea de intensități și contraste coloristice care dau naștere la arii vizuale cu lungimi de undă diferite. Acest aspect îl întâlnim și în pictura egipteană și în vitraliile gotice și în mozaicurile bizantine, în miniaturile indiene sau în cele de la Dragomirna, precum și în icoanele noastre pe sticlă. După ce a eliminat spațiul fizic în perspectiva sa liniară, și arta liniară va folosi drept sursă principală de creare a profunzimii în tablou, mobilitatea planurilor de culoare, care, prin energia lor vibrantă variabilă, se situează la diferite grade de adâncime, la diverse distanțe în raport cu ochiul contemplatorului.

În al doilea rând, sunt utilizate culori care, fără a fi modulate, sugerează spațiul: albastrul care introduce în tablou infinitul, și auriul care aduce lumina în cea mai curată și strălucitoare esență a sa.

Ilustrativă pentru potențialul de adâncime pe care îl posedă albastrul, este, de pildă, "*Arborele lui Ieseu*" de I. Voconet. Nuanța particulară a acestui albastru sugerează nemărginirea bogată în potențiale de geneză, un element primordial ca și apa lui Thales sau



eterul lui Anoximene, din care s-ar naște lumea. În unele biserici din Ravenna, o imensă cruce se află înconjurată de cerul înstelat, semnificând "*Schimbarea la Față*", trecerea pe un alt plan existențial. Într-o atmosferă de albastru luminos, germinativ, este plasată de asemenea frumoasa "*Naștere a Domnului*" din capela palatină de la Palermo.

La rîndul său, auriul mozaicurilor bizantine, prin luminozitatea, intensitatea și iradierea sa, dă naștere unui spațiu spiritual, care, ca și la vitralii, nu este conținut în mozaic, *ci este dăruit de către acesta interiorului bisericii*. Platin afirma că lumina ne îngăduie să ne eliberăm de destinul nostru fizic: "lumina este semnul spiritualității, al minții". Utilizarea auriului și a mozaicului de către pictura bizantină, este făcută pentru ca imaginile să strălucească, să se plaseze în spații pur spirituale. Cum lumina se multiplică din ea însăși, spațiul virtual ce poate fi dezvoltat de ea este infinit.

Lumina, auriul în primul rînd, capătă astfel în arta bizantină rolul unei spațializări nelimitate, care să deschidă drumul sufletului către "esența divină" (A. Grober), concepută în primul rînd ca o idealitate morală. Între artist și tablou, deci între cel care este purtătorul mesajului și lucrarea care relevă acest mesaj, nu există astfel nici o "distanță sufletească", după expresia lui Van der Leenw și Leenhasdt. Toate elementele se află în prim plan, în imediata apropiere a sufletului. A treia dimensiune nu se află pe tablou, ea se dezvoltă în spiritul nostru. Defapt, tabloul nu este terminat decît în momentul contemplării, cînd spațiul este întregit prin cooperarea necesară a spectatorului. Acesta, devine, ca și în arta contemporană, un factor activ, participant la crearea lucrării.



### 5.3. Chipuri comparate

Vom exemplifica în continuare principiile expuse în subcapitolul anterior, apelînd la o analiză comparativă a unor lucrări de artă plastică: o icoană reprezentînd pe "*Maica Domnului cu Pruncul*" (fig.17), "*Autoportret*" de *Rembrandt* (fig.18) și "*Tînără fată cu turban*" de *Vermeer van Delft* (fig.19).



Fig.17. Maica Domnului cu Pruncul

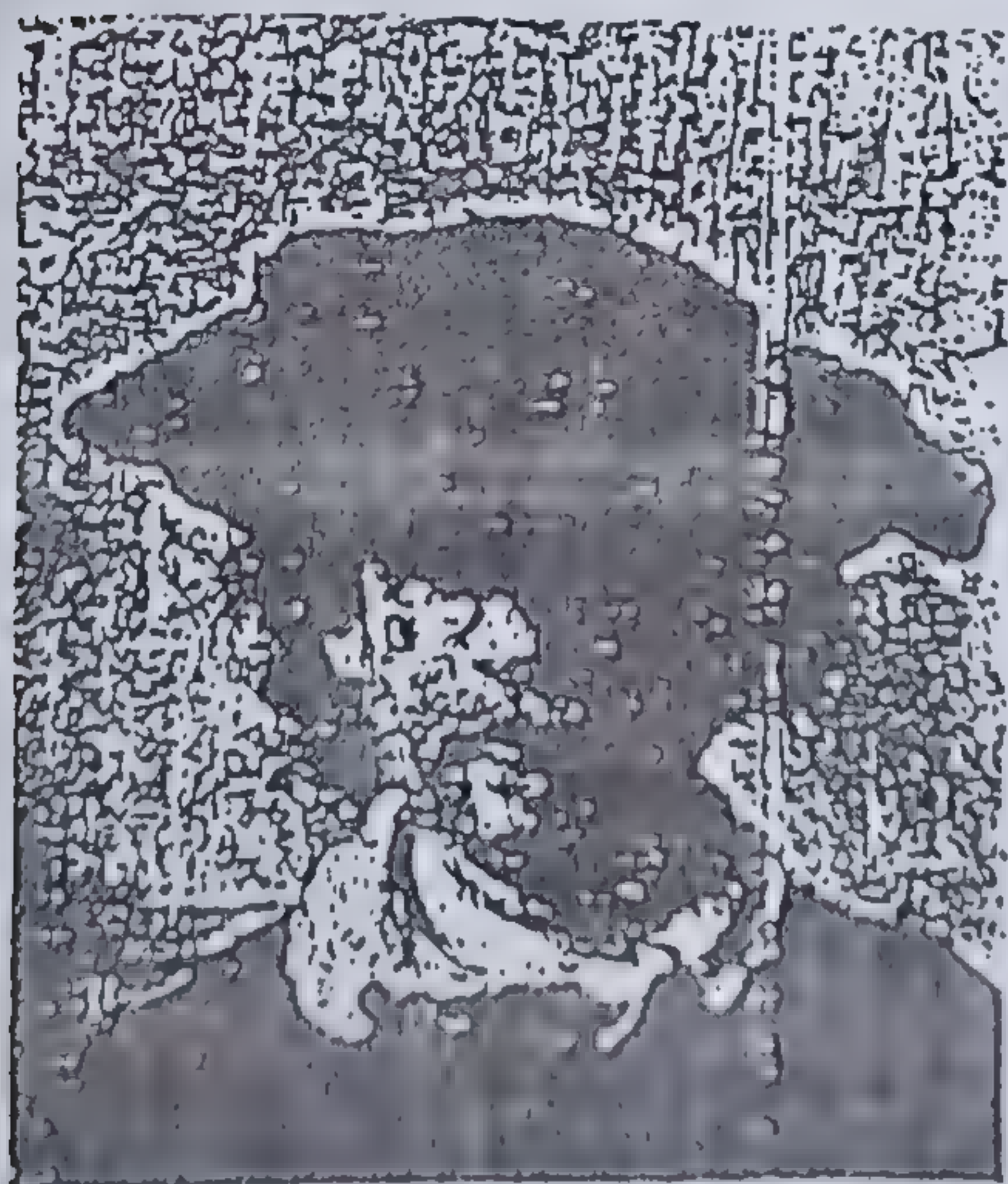


Fig.18. "Autoportret" de Rembrandt





Fig.19. "Tînără fată cu turban" de Vermeer van Delft

Este de ajuns o simplă alăturare a unei opere bizantine de una realizată în tehnica clar-obscurului, pentru a observa numeroasele posibilități ale picturii "concentrate". În icoană remarcăm combinațiile de semne geometrice pure și de tente plate colorate, intensitatea expresiei, rafinamentul tonurilor și al materiei, elemente care o distanțează de arta ornamentală. "Autoportretul" lui *Rembrandt* prezintă o structură internă decorativă obținută ca o consecință riguroasă a unor combinații de forme geometrice. Dar culoarea pură face loc unor tonuri rupte. Modeleul implică înlocuirea tentelor din spectre cu griuri ușor colorate. Structura geometrică a acestui tablou este mai puțin evidentă decât în icoana Fecioarei, întrucât "Autoportretul" este învăluit de treceri gradate de la lumini la umbre.

Ajunge să arunci o privire asupra maiestuoasei figuri bizantine (fig.17), pentru a constata că toate reflecțiile făcute asupra forței liniei, succesiunii formelor diferite și valorii intervalelor își află o confirmare strălucită. Jumătății de cerc perfecte a capului i se opune orizontala absolută a benzii voalului de pe frunte. Figura debutează prin cel mai radical contrast geometric. Cutele voalului trasează apoi unghiuri ritmate descendente, cărora li se opune



curbura ovoidală care, sub pretextul părului, strînge capul cuprins între această curbă întinsă și oblica obrazului. Pentru a-i conserva negrului-violet al voalului opacitatea structurală, ochii vor fi făcuți cît mai deschiși posibil, iar umbra transparentă a orbitelor și a obrazului drept va păstra media între portocaliul luminilor și verde. Modificarea umbrei în favoarea *transparenței*, diminuarea *prin clar a sumbrului* oferit de natură, este cea mai veche operație de transpunere muzical-picturală ce poate fi descoperită. Aproape toți artiștii primitivi îi sunt fideli, întrucît pentru ei, problema esențială este menținerea, în sînul operației picturale, a celor două dimensiuni ale panoului și zidului, pe care le-ar compromite contrastele de valori prea tari.

Dacă acordăm desenului pur, liniei, supremația tehnică și virtutea sipritualizării, este evident că trebuie dat la o parte tot ce conspiră împotriva desfășurării sale armonioase. Modeleul, în sensul realist, va fi îndepărtat și înlocuit cu benzi înguste dintr-un ton rece abia închis, fiindcă culoarea rece dă impresia de *retras*, iar cea caldă de *ieșit*. Datorită unor două semi-tente abia diferențiate și unui ton de lumină, chipul acestei Fecioare este exprimat cu un deosebit de mare rafinament de nuanțe. Reținerea în expresia clarului și obscurului permite elementelor desenului (unde domină dreptele și curbele întinse) să se dezvolte pe deplin.

După motivul voalului curb și dantelat urmează cel al chipului, ce se termină prin bara orizontală de la baza gîtului, care servește ca punct de plecare unui nou motiv cît se poate de diferit de cele două precedente. Reverurile mantiei desenează o inimă al cărui centru îl constituie un triunghi isoscel.

Se cuvine notat în treacăt infinita delicatețe cu care cei doi umeri ce cad, scapă de prea facila simetrie, combinînd în stînga curburi foarte întinse și linii drepte, iar în dreapta, o linie sinuoasă



care se racordează subit, mai jos de umăr, la o dreaptă paralelă cu marginea panoului.

După tot ce precede, este ușor pentru oricine să măsoare noutatea motivului <<mână>> succedînd motivului <<inimă>> și, continuînd această delectare transcendentă, să se oprească asupra motivului <<mîneacă>>, motiv care, dacă se opune minunat mîinii, amintește, pe de altă parte, prin cascada pliurilor sale, unde curba se aliază unghiului, primul motiv al mantiei din jurul capului Fecioarei. Căci apogeul artei decorative este combinarea semnelor expresive în așa fel încît, alăturate, să se opună cu mai multă forță (pentru a corespunde principiului diversității), iar pe de altă parte, să întrețină la distanță raportul de echivalență (pentru a satisface principiul unității).

Acest chip al Fecioarei ilustrează, pentru cea mai bună instruire a neofiților, dublul principiu al varietății în unitate.

De asemenea, se observă că vidul dintre mîna stîngă a Fecioarei și gambele copilului Iisus desenează un fel de amforă; dacă îl comparăm cu vidul vecin (de la umăr la mîna) el oferă contrastul dimensiunilor <<mijlociu>> - <<mare>>; dacă îl comparăm cu vidul triunghiular de sub mîna dreaptă, el oferă contrastul <<mijlociu-mic>>. Se atinge astfel problema *intervalelor*, de la care se poate desfășura o întregă analiză plastică a acestui tablou. În afara contrastelor motivelor expresiv-decorative de care am vorbit, se pot analiza contrastele de culori, de valori și de tehnici. În această privință, se cuvine să remarcăm că într-adevăr, chipurile Fecioarei și Pruncului sunt ușor *modelate*, la fel ca și gamba dreaptă a acestuia din urmă și că celelalte motive sunt *plate*<sup>1</sup>, că îndoiturile reverului corsajului în formă de inimă sunt desenate în *clar*, iar în *sombu* în costumul copilului și, în sfîrșit, că sunt *imitate* (prin modeleu) în gamba dreaptă.



Aceste cîteva indicații ajung să arate infinita complexitate a artei de a picta, chiar în manifestările sale în aparență cele mai simple.

Este folositor, după ce am abordat în spirit critic opera unui primitiv bazată pe folosirea tentei plate, să analizăm și o pînză realizată în tehnica clar-obscurului.

Autoportretul lui Rembrandt nu se dispensează, firește, de resursele liniei, dar desfășurarea acesteia este întreruptă de <<pasaje>>, de estompări subite, care au drept scop să lege obiectul de planul din spatele lui, să facă din aceste planuri succesive un tot indisolubil, să exprime într-un cuvînt, nu numai obiectul, ci Spațiul, din care este un jalon. Celor două dimensiuni ale artei bizantine, pictura secolelor XVI și XVII le-a adăugat a treia dimensiune a adîncimii (profunzime).

Dacă începem analiza cu coafura, ca la tabloul precedent, vom observa că este făcută din drepte și curbe foarte contrastante și că marile curbe sunt constituite dintr-o bombare sprijinită, să spunem, de o linie dreaptă la fiecare extremitate. Se observă în stînga două *pasaje* legînd cu suplețe partea de sus a beretei de fond. Dacă coborîm spre păr, observăm că micul unghi ce vine după curba beretei capătă o mare importanță din cauza *pasajului* subit al părului în fond. Linia exterioară a figurii, atacată deja în partea de sus, este brusc întreruptă, ceea ce are ca rezultat sudarea capului de fond. Urmărind contururile interioare și exterioare ale capului, constatăm că acest desen nou este realizat din contraste puternice urmate de estompări. Chiar și mica orizontală din fundal, din partea de jos, stînga, se estompează pentru a se supune concepției generale. Să încercăm să o reconstituim în totalitatea sa și vom vedea pînă la ce punct această linie izolată, dintr-o dată prea mare, va distona într-un ansamblu dominat de preocuparea pentru atmosferă și profunzime.

<sup>1</sup> Astfel pot exista contraste *tehnice* în același timp cu contraste de culori și de valori.



Se pot face numeroase observații în legătură cu acest portret, dar una din cele mai importante se referă la construirea în forma crucii sfântului Andrei, și la prelungirea în interiorul chipului, a unei direcții străine acesteia. Intr-adevăr, borul beretei din stînga se prelungește subtil sub ochi, ca o umbră înclinată, împărțind nasul în două, și se bifurcă în unghi drept sub formă de semi-tentă, de astă dată pentru a regăsi în stînga, sprijinită de colțul buzelor, direcția umărului drept.

Ajungem aici la esențialul tehnicii clar-obscurului, care nu ține socoteală de conturul exterior al obiectului decît în anumite puncte și care substituie limitei naturale a lucrurilor/ființelor reprezentate un contur ocazional, episodic - acela al eclerajului în interiorul obiectului. În vreme ce Fecioara bizantină își conservă intact conturul *exterior* al chipului, "Autoportretul" lui Rembrandt își vede pe al său sacrificat desenului *interior* al clarului și obscurului. Unghiul luminos, care împarte chipul în două, este mult mai important ca ovalul său real.

Pentru a rezuma explicațiile de mai sus se poate concluziona că expresia corpurilor a cunoscut, de-a lungul timpurilor, două moduri opuse de realizare. Primul tinde să conserve intact conturul real al obiectelor, exagerînd valoarea lor decorativă, al doilea tinde să rupă continuitatea acestui contur specific și să-i substituie o formă străină, care este aceea a unei lumini sau umbre proiectată pe obiect.

Partizanii moderni ai uneia din cele două estetici: *liniarii* (după Ingres), pe de o parte, și *Tenebroșii* (după Delacroix și Daumier) pe de altă parte, greșesc cînd revendică virtutea poeziei numai pentru ceea ce întreprind ei, și sunt numeroși critici și esteti care, de un secol încoace, le consolidează această himeră. Poezia, finalitatea supremă a oricărei arte, se regăsește la fel de bine în ambele cazuri, dar natura sa diferă. La primitivi și la partizanii *semnului* geometric,



poezia se găsește în puritate: linii abstracte și închise, în dezvoltarea ei armonioasă și în bizareria siluetelor deformate ce trasează pe fondul din care se detașează. La *Tenebroși*, poezia se afla în discontinuitatea contururilor, în ambiguitatea formelor iraționale și deschise care se nasc în conflictul umbrei și luminii, și chiar în confuzia ocazionată de trecerea neîncetată a primelor planuri în fond.

Acestor două concepții idealiste cărora li se alătură aceea a lui *Modigliane* pe de o parte, a lui *Rouault* de alta, li se adaugă o a treia, nu mai puțin neobișnuită și nici mai puțin firească, care este aceea a lui *Vermeer* (fig.19). Acesta realizează un sublim compromis între două idealuri și două tehnici opuse, împăcînd contrariile cu liniștea geniului echilibrat.

Artă lui *Vermeer* este o artă de compromis ce conservă aproape todeauna integritatea liniei continue, iar pe de altă parte el supune formele acelei fantasmagorii a eclerajului care, așa cum am văzut, distruge adesea abstracta puritate a liniei. Este o artă complexă care realizează sinteza celor două aparențe pe care le îmbracă natura și care, ca și natura, îmbină contrariile.

La acest cap de tînră fată, linia exterioară este întotdeauna apărută, sau, mai degrabă, dispariția sa - ca la gît și spate - trece neobservată, într-atît este de eficace suportul arhitectural pe care îl construiește pînă acolo. Fără dificultate, putem compara acest cap cu acela al Fecioarei bizantine. El pare diluat numai prin efectul unei lumini interioare. Dar este aceeași idee preconcepută de simplificare sensibilă. Întîlnim aceeași oprire bruscă a arcadei sprîncenei, același punct de plecare al unei umbre continui care dublează ovalul chipului, fără a ține socoteală de golurile supărătoare, de depresiunile brutale care taie obrazii, în arc sub pomeți și în tăieturi de sabie, de la nară la colțul buzelor. Dar, cum nu este vorba să suprimi cu violență ceea ce supără, *Vermeer* o vă folosi pînă la



limita uzurii: accidentele dezastruoase vor fi subînțelese; în loc să fie imitate, vor fi sugerate prin înlocuirea sumbrului printr-un ton deschis și ușor rece.

Continuitatea umbrei interioare care, în icoanele bizantine, este făcută, într-o oarecare măsură, cu șablon, la *Vermeer* este alterată cu subtilitate printr-un sistem de cilindri transversali de intensități diferite și între care se stabilește o trecere insesizabilă. Cu cât reliefurile aparent este mai mare, cu atât corpul central al cilindrului este mai întunecat și mai cald; cu cât este mai redus, cu atât valoarea cilindrului este mai ușoară și mai rece. La *Vermeer*, culoarea (pe care impresiunile au eliberat-o de zgura valorilor) realizează încă un compromis între o formulă și alta. Mulți pictori au utilizat culoarea-valoare, dar nici unul din ei n-a făcut-o cu o asemenea măiestrie, cu excepția, poate, a lui Rubens. Dar în vreme ce aceasta din urmă înmulțește accidentele interioare ale modeleului și nu reușește să scape întodeauna de îngrămădirea realistă a mușchilor și cutelor, *Vermeer*, cu o admirabilă rigoare, menține simplificarea arhitecturală a figurilor sale. Mai trebuie spus că în secolul XIX, *Cézanne* a fost ultimul care a practicat cu geniu arta culorii-valoare, așa cum am definit-o.

Legat de aceasta, se cuvine insistat asupra importanței trecerilor în pictura lui *Vermeer*. Prin aceste estompări ajunge marele pictor la dematerializarea mistică a figurilor pe care le ușurează de supra-abundența detaliilor interioare. De pildă, îi este suficient un triunghi de umbră transparentă ca să acorde nasului existența sa plastică, un triunghi din care mica dimensiune a nărilor aproape a dispărut, lăsînd totuși o urmă suficientă. Dacă acoperim acest triunghi, observăm că grosimea nasului, subînțeleasă prin linia de jos, se confundă în întregime cu linia obrazului, a cărui limită este indicată de o minuscule dungă roz. Cele două arcade ale sprîncenelor se continuă în frunte și nu se diferențiază decît printr-o



tentă rece. Pleoapa inferioară trece în albul ochiului și nu-și semnaleză rotunjimea decât printr-o valoare rece extrem de reținută. În acest ansamblu clar desenat, dar de valoare extrem de scăzută, două pupile tulburătoare își marchează cercurile, înzestrate, prin contrast, cu o deosebită intensitate. Ajunge să le acoperim cu ajutorul a două conuri luminoase, pentru a descoperi că în aceste singure pupile pictorul a vrut să concentreze întreaga soliditate pe care a făcut-o să dispară de jur împrejur.

Marea lecție a lui *Vermeer*, ascultată succesiv de către pictori atât de diferiți ca *Ingres* și *Bonnard*, se rezumă la acest precept atât de neglijat: pentru a da unui ansamblu intensitatea dorită fără să-l îngreuneze prin multiplicitatea valorilor, trebuie reduse contrastele secundare la modulații muzicale. Muzicalitatea, dacă se poate spune astfel, a elementelor plastice secundare, nu poate fi obținută decât prin transpunerea umbrelor în *albastru deschis*, pe care un ochi mai puțin exersat are tendința de a le vedea de aceeași culoare ca lumina, dar mai închise.

Referitor la acest portret mai trebuie spuse și acestea: dacă acoperim capătul, ce cade pe spate, al turbanului galben deschis, ne vom găsi în fața unui cap admirabil, desigur, dar care este *prea întors* și avansează în *trompe-l'oeil* pe fondul abstract. Să reducem turbanul și vom vedea că, prin însăși faptul că se plasează, ca și gulerul alb, la același nivel cu figura, compensează plastic excesul voluminos în cauză printr-o forță echivalentă. La acest pictor cartezian, prin distribuția rațională de reliefuri identice, se operează nivelarea valorilor plastice, cu ajutorul cărora primitivii subliniază caracterul plat al tabloului.

În aceste trei picturi exemplare se poate rezuma întreaga teorie picturală. Alte manifestări artistice, nu sunt altceva decât o amplificare a celor trei modele, amplificare dominată de o grijă exclusivă pentru abstracție. Astfel *Georges de la Tour* este un



*Rembrandt* care se apleacă mai bine decît acesta din urmă asupra exigențelor monumentalității arhitecturale; *Renoir* este un colorist plastician ce oscilează între idealul cu tendință sculpturală al lui *Vermeer* și tenta uniformă absolută a primitivilor; *Matisse*, după *Gauguin*, este un primitiv care împinge orientalismul ornamental pînă la ultimele lui consecințe. Căci trebuie insistat asupra acestui punct: ceea ce caracterizează pictura modernă este accentul pus pe esențial, *suprimarea din ce în ce mai radicală a detaliilor secundare și abandonarea definitivă a precauțiunilor ce le au vechii maeștri pentru a ascunde arbitrarul ideii preconcepute.*



## CAPITOLUL VI

### ANALIZA CULORII

#### 6.1. Studiul culorii în pictură

Unul din neajunsurile învățămîntului picturii în școala noastră veche și actuală a constatat în încercările de a transmite și rezolva concomitent totalitatea problemelor plastice: reprezentare, mijloace de realizare și expresia dimensiunii psihice în cadrul unei teme.

Metoda aceasta, care ar putea fi numită "integralistă", a avut două căi de comunicare: rezolvarea temei în fața studentului, printr-un act de creație cu un caracter de virtuozitate, practicat îndeosebi în trecut, și discuțiile în atelier ale problemelor plastice, în măsura în care puteau fi ridicate de o lucrare la alta, rămînînd, în consecință, sporadice și nesistematice. Epuizarea prin exprimare verbală a problemelor ridicate de către toate lucrările nu poate fi un echivalent al "corecturii creație", chiar și în cazul unui virtuos al cunoașterii și expunerii problemelor teoretice ale plasticii.

Integralismul se reflectă, dealtfel, și în alcătuirea vechilor programe de studiu, care propun rezolvări complete de teme, și nu probleme, și sunt formulate în termeni "natură" și nu "pictură" (opoziția realităților natură - pictură a fost amplu analizată de A. Lhote, care a intitulat sugestiv una din lucrările sale "Parlons peinture").

Dezvoltarea în secolul nostru a teoriilor problemelor speciale ale picturii: teorii ale formei, culorii, compoziției, reprezentării spațiului etc., permit astăzi abordarea analitică, studiul separat și



tratarea disociată, sub forma experimentelor de atelier, iar în program, sub forma enunțării de probleme, a cunoștințelor cu privire la mijloacele de realizare a operei plastice.

Paralel cu metoda integralistă, menținută pentru lucrările de sinteză, metoda și, în același timp, principiul propus de noi pentru studiu și alcătuirea programelor ar putea fi numit *analitic*.

Tratarea practică și teoretică a unei singure probleme plastice, izolată sau conexată cu cele care nu opun o rezistență prea mare rezolvării ei, ar reprezenta un avantaj deosebit pentru clarificarea și înțelegerea operațiilor plastice diferite și depășirea dificultăților ridicate de realizarea lor concomitentă într-o lucrare de sinteză. Principiul analizei abordării succesive a problemelor tehnice stă, de altfel, la baza însușirii și a pedagogiei oricărei exprimări sau execuții. Tratarea problemelor formale de cele dezlegate de cele de conținut, în plastică, au analogie cu studiul gamelor, acordurilor și armonicii, în muzică, iar în cazul execuției muzicale, cu abordarea succesivă a problemelor de tehnică și a celor expresive, înainte de sinteza interpretării personale.

Nici unul din domeniile plasticii nu are mai multă analogie cu muzica decât domeniul culorii. Atât legile sunetului cât și cele ale culorii, care pot fi verificate matematic, au dat naștere unor discipline riguroase, armonia în muzică și o știință a culorilor în pictură.

## 6.2. Problemele formale ale culorii

Verificarea și experimentarea în atelier a teoriilor științifice ale culorilor pot fi rezumate în următoarea expresie a lui *M. Denis*: "Un tablou, înainte de a fi un cal, un nud de femeie sau o istorie oarecare, este, în primul rând, o suprafață acoperită de culori alăturate într-o anumită ordine".



### 6.3. Exerciții asupra contrastelor culorilor cu ajutorul formelor geometrice sau a formelor naturale simple

*Contrastul complementelor: amestec - juxtapunere; experimentarea fenomenului de exaltare și grisare.*

*Contrastul simultan - efecte complementare ale unei culori de diferite intensități față de alb, gri sau alte culori. Exerciții pentru evitarea sau provocarea contrastelor simultane.*

*Contrastul închis - deschis. Exerciții asupra diferitelor valori ale tonului culorii. Alcătuirea scărilor prin închiderea tonului cu negru și deschiderea cu alb; utilizarea pentru reprezentarea volumelor.*

*Contrastul cald - rece; utilizarea celor mai mari contraste: oranj - roșu; albastru - verde; intensitatea relativă a celorlalte contraste.*

*Contraste de calități: exerciții asupra opoziției tonurilor luminoase și tulburi (tulburare prin amestecul cu alb, negru, gri și cu complementara.*

*Contraste de cantități: alăturarea suprafețelor colorate de diferite mărimi.*

*Contrastul culorilor în sine: așezarea pestriță a culorilor curate.*

### 6.4. Lumină și culoare

#### 6.4.1. Mișcarea culorilor în spectru în funcție de intensitatea luminii

*Analiza efectelor luminii și umbrei asupra culorilor în natură; experimentarea fenomenului de migrație către și îndepărtare de la centrul fix al apectrului, a culorilor, în umbră și lumină.*



#### 6.4.2. Studiul cromatismului luminos

Exerciții de reprezentare a volumelor prin culori; pasajul de la oranj (lumină) în albastru (umbră) prin gama galben - verde (semitente) sau prin gama roșu - violet.

Analiza dozajului semitente - umbră și lumină în operele clasice (teoria lui *Rubens*:  $\frac{2}{3}$  semitente;  $\frac{1}{3}$  umbră+lumină) și în operele impresioniștilor.

Studiul efectelor luminii asupra intensității cromatice (balanța intensitate luminoasă - intensitate cromatică).

#### 6.4.3. Studiul contrastelor de valori

Reprezentarea volumelor prin contraste de valori; mînuirea tonurilor rupte (juxtapunere, suprapunere, modulare).

Analiza în istoria picturii a căutarilor pentru rezolvarea pierderii luminozității. Juxtapunere de tente colorate prin hașurare și punctare urmărind "amestecul optic" la clasici, "diviziunea tentei" la neoimpresioniști.

Analiza în istoria artei a categoriilor de pictori care utilizează contrastele colorate (*Van Gogh*) și a celor ce utilizează contrastele de valori. Observarea relativității legii enunțate de *A. Elton*: utilizarea contrastelor colorate exclude utilizarea contrastelor de valori. Evoluția paletei de bazate pe principiul tradițional al tonului rupt (echivalentul culorii locale din natură) de la Impresionism pînă la desființarea lui.



#### 6.4.4. Studii de reprezentare a spațiului cu ajutorul culorii (calitatea autonomă a culorii în stare pură)

Exerciții practice pentru cunoașterea rolului jucat de percepția valorilor reprezentate de culoarea pură în senzația imediată a spațiului (reprezentarea sensibilă, imediată, a spațiului; albastrul îndepărtează, galbenul apropie).

Analiza procedeelor de reprezentare spațială prin culori la clasici: bolognezii și semnificația simbolică și spațială a colorilor (albastru, verde, galben, roșu).

Analiza operei lui *Van Gogh*, *Gauguin* și *Matisse* din punctul de vedere al semnificației spațiale a culorilor prin ruperea relațiilor tradiționale între desen și culoare; construirea unui spațiu complex prin juxtapunere de pete de culoare.

Asocierea culorii și desenului de forme selecționate din realitate pentru reprezentarea spațială la *Gauguin*.

#### 6.4.5. Studiul acordurilor și armoniei coloristice

Pot fi întâlnite acordul complementelor prin ruperea uneia sau ambelor (analogia), acorduri armonice unde exaltarea griului colorat în prezența tentelor pure formează o imagine de neuitat. Dominanta și rolul său în armonie sunt important de studiat.

Prin supunerea acordurilor unei dominante, gamele coloristice devin pentru pictorii experimentați exerciții de trecere a unui motiv prin diverse game colorate (game majore - oranj, game minore - albastru), iar pentru pictorii neofiți devin exerciții de extragere a gamelor și a acordurilor coloristice prin copii după maeștri clasici impresioniști și postimpresioniști.



### 6.5. Studiul culorii ca mijloc de expresie

Pentru studiul culorii ca mijloc de expresie, ilustrative sunt următoarele considerații ale unor pictori celebri:

*"Culoarea nu înseamnă nimic dacă nu corespunde subiectului și dacă nu amplifică în imagine efectul tabloului". (DELACROIX)*

*"În loc de a reda exact ceea ce am înaintea ochilor, mă servesc de culoare arbitrar pentru a mă exprima mai intens". (VAN GOGH)*

*"Culorile sunt sensul picturii, dar studiul desenului este esențial. Dacă desenul ține de domeniul spiritului, iar culoarea de cel al senzualității, trebuie mai întâi să desenezi pentru a cultiva spiritul și a putea conduce culoarea pe o cale spirituală". (MATISSE)*

#### 6.5.1. Culoarea, domeniu al afectivității (afectarea sensibilității fără funcția reprezentării)

Exerciții de căutare a echivalentelor afective ale gamelor sau armoniilor colorate, fără referință la tema compozițională (culoare abstractă în raport cu obiectul însă concretă în raport cu starea afectivă).

Sugerarea efectelor de bază: bucurie - tristețe.

Sugerarea tonusului afectiv: stenic - astenic.

Inițierea în codurile afective ale culorilor. Discuția operelor lui Delacroix, a scrierilor și operelor lui Van Gogh, cu referire la muzicalitatea și expresivitatea culorilor (cadru gamelor lui Van Gogh; echivalența afectivă a celor trei game principale: roșu-verde, oranj-albastru, galben-violet și a gamei valorice alb-negru).



Analiza operelor din istoria artei după categoriile coloristice: culoare - impresie; culoare - expresie.

### 6.5.2. Simbolismul culorilor

*Incercările de a sugera idei sau sensuri ideologice prin culori cu ajutorul formelor abstracte și a compoziției lor plastice se rezumă în fond la reproducerea voluntară a unei stări psihice prin orchestrația formelor și culorilor: calmul, echilibrul, liniștea, pacea, anxietatea, teroarea, neliniștea, combativitatea, agresivitatea.*

Analiza operelor din istoria artei din punctul de vedere al sensurilor ideative ale culorilor: studiul manieristilor italieni, al operei lui *H. Bosch*, simbolica medievală a culorilor, simbolica culorilor în artele extrem-orientale, simbolismul culorilor în arta lui *Gauguin*, *O. Redon*, *P. Klee* etc.

Studiile de compoziție, urmăresc coincidența formei cu compoziția și culoarea (plenitudinea expresiei). Exercițiile de variație a temei devin convergente cu variația acordului formă, culoare, compoziție. Informația furnizată de "variațiile modale" în estetica antică (acordul formei cu fondul afectiv și ideativ) se reflectă și asupra teoriei "modurilor" din opera teoretică, folosite în creația lui *N. Poussin*. Studiile senzualității culorii în opera lui *Rubens* și *Watteau* sunt sublim afirmate în opera teoretică și în creația lui *Delacroix* (și a romanticilor) din punctul de vedere al fanteziei cromatice, al plenitudinii expresiei și al echivalențelor muzicale și poetice ale plasticii.

Sugestiile pentru alcătuirea unui program de învățământ superior al desenului și picturii au izvorât din ideea de a transpune în termeni de pictură vechile formulări ale programelor, făcute în termeni de natură.



Aceste formulări, care proveneau din ideile mai vechi ale unei estetici a imitației, se aflau încă de multă vreme în decalaj față de conținutul real al cunoștințelor tehnice și ideologice predate în sistemul nostru universitar. Vechile programe prin formularea lor creau adeseori confuzii asupra obiectivelor și metodelor învățămîntului, cu repercursiuni asupra îndrumării și, mai ales, asupra aprecierii aptitudinilor și disciplinei de muncă a studenților.

Un alt obiectiv a fost acela de a clarifica, în termeni plastici, conținutul real al temelor propuse în program, dezvoltate în atelier și apreciate în exercițiile semestriale sau în lucrări de diplomă.

În același timp, sugestiile cuprind o sistematizare a temelor și o organizare a lor pe principii și metode puse în practică în ateliere în mod sporadic și inconsecvent.

Principiul pedagogic care a stat la baza acestei reorganizări este asocierea integralismului temelor cu cel al analizei disocierii și tratării separate a elementelor exprimării plastice: desenul, culoarea, compoziția, dezvoltate, atît ca elemente autonome de realizare, cît și ca elemente evocatoare ale unei realități spirituale (afective și ideative).

Propunerile mai urmăresc formularea și, pe cît posibil, sistematizarea pe probleme a cuceririlor secolului nostru în domeniul exprimării plastice. Acestea provin din mai multe sisteme de gîndire a problemelor plasticii, însă au fost considerate ca potrivite și necesare unui învățămînt acele cunoștințe de ordin tehnic, justificate rațional și, în cea mai mare parte, formulate teoretic de către creatorii înșiși, ele avînd o valabilitate, indiferent de epocă sau de concepția estetică. Cele mai multe dintre acestea o reprezintă formulările, în secolul nostru, ale vechilor adevăruri ale artei. O mică parte corespund încercărilor plasticii de a exprima noile raporturi ale omului cu universul (natural și tehnic). Toate aceste cunoștințe sunt considerate ca necesare de a instrui studentul



în formele de exprimare clasice ale artei și a-l orienta în modalitățile de exprimare contemporană. Printre aceste modalități nu au fost luate în considerare acelea care nu înseamnă o contribuție la progresul spiritual al omenirii sau care reprezintă atitudini negative față de cultură și societate.

Propunerile privesc partea logică și rațională a procesului de elaborare și, deci, susceptibilă de a fi transmisă procesului creației. Ele privesc gramatica exprimării plastice corecte, care permite atât citirea operelor plastice ale diverselor sisteme estetice, cât și exprimarea personală. Aceste cunoștințe sunt analoage studiului limbilor și literaturilor, care sunt necesare creației poetice, fără a se confunda cu poezia însăși.

Propunerile au fost formulate în baza celor mai generale principii estetice care consideră arta ca un limbaj de exprimare a conștiinței inserate în valorile etice ale umanității.

#### 6.6. Repere creștine ale simbolismului culorilor în iconografia răsăriteană

Pictorul și teoreticianul culorilor, *Johannes Itten* spunea: "Culorile sunt forțe strălucitoare, generatoare de energii, care au asupra noastră o acțiune pozitivă sau negativă, fie că avem sau nu cunoștiință de ea. Vechii sticlari foloseau culorile pentru a crea în spațiul bisericilor o atmosferă mistică și supratereastră și pentru a transpune meditația credincioșilor într-o lume duhovnicească."

În sfera artelor plastice culoarea joacă un rol primordial în realizarea unei opere. Ca element propriu limbajului artistic, culorile posedă anumite semnificații. Adesea devin adevărate simboluri, care codifică mesajul artistului.

Iconografia religioasă este unul din domeniile în care simbolismul culorii devine evident. Aici cromatica nu trebuie doar



să emoționeze, să ne inducă o trăire estetică. Mai mult, se încarcă de un mesaj aparte, legat de învățătura Bisericii și de canoane.

Incursiunea în acest univers mirific va avea drept ghid două culori: alb și albastru.

S-a spus că albul, ca și negrul, nu este o culoare. Aceasta fiindcă se poate situa la cele două extremități ale gamei cromatice. Astfel, poate semnifica fie absența, fie suma culorilor. Il găsim fie la începutul, fie la capătul vieți diurne, al lumii manifeste. Albul este culoarea candidatului, adică a celui care își va schimba condiția. În antichitate, candidații la funcții publice se îmbrăcau în alb.

Simbol al netemporalității, albul este culoarea atribuită zeilor antichității. *Vergiliu* descrie pe zeul Pan, izvor de viață, ca fiind "alb ca zăpada".

Cuvântul tibetan *hot-tkar* înseamnă "alb și unul", referindu-se la unitatea lui Dumnezeu.

Majoritatea popoarelor, când figurau prin culori punctele cardinale, alegeau albul pentru est și vest. Albul este, deci, culoarea primordială a riturilor de trecere.

Albul înseamnă puritate. Culoarea rochiei de mireasă, adică a celei care merge spre căsătorie, este albă. Odată nunta împlinită, albul cedează locul roșului.

În zorii creștinismului, catehumenul ce se boteza se îmbrăca în alb. Primea, după expresia lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, "niște haine de un alb strălucitor". Botezul, rit de consacrare ca fiu al împărăției lui Dumnezeu, se numea iluminare.

Albul, culoarea inițierii, devine în accepția sa diurnă o culoare a revelației. Semnifică starea de grație - harul - transfigurarea, teofania din care o rămășiță va înconjura capul sfinților. Culoarea va lua forma unei aureole de lumină, ca sumă a tuturor culorilor.



"Și după șase zile a luat Iisus cu Sine pe Petru și pe Iacov și pe Ioan și I-a dus într-un munte înalt de o parte, pe ei singuri, și S-a schimbat la față înaintea lor. Și veșmintele Lui s-au făcut strălucitoare, albe foarte, ca zăpada, cum nu poate albi așa pe pământ Înălbitorul."

Este textul din Marcu 9,2-6, care prezintă Schimbarea la Față a Mântuitorului. Acest alb amețitor se regăsește în icoana Transfigurării și în numeroase icoane ale Învierii. Un exemplu este celebra frescă de la *Kahrye Djami* din Constantinopol (azi moschee în Istanbul), datînd din secolul XIV.

Albe sunt și ființele pătrunse de lumina dumnezeiască. Ingerii de lîngă mormînt, cei de la Inviere ca și bătrînii din Apocalipsă sunt îmbrăcați în alb. Dumnezeu Tatăl în icoana Sf.Treimi este redat în alb. Ierarhii Bisericii Ortodoxe poartă veșminte liturgice albe, pe care sunt așezate cruci negre.

În icoanele rusești, chipurile sfinților sunt iluminate prin accente sub formă de hașuri albe, subțiri. Celebrul iconar *Teofan Grecul* folosea blicurile albe pentru a reda trăirea interioară a personajului. Sfinții zugrăviți de acesta sunt surprinși în încordarea zbuciumului lor lăuntric. Contrastul dintre trăirea lumească și cea a sfințeniei este astfel exprimat prin culoare.

Fiecare culoare cuprinde o ambivalență. Albul noului născut pe fundalul negru al peșterii din icoana Nașterii sau cel a lui Lazăr din icoana învierii sale aduce aminte de mormînt.

Albul este, deci, culoarea curățeniei, a științei dumnezeiești și a cunoașterii integrale. În proorocia lui Isaia, cap.1,17, Dumnezeu vorbește prin cuvintele profetului: "păcatele voastre se vor face albe ca zăpada".

Albul este deopotrivă expresie a bucuriei și a fericirii. *Kandinski*, exponent al abstracționismului în pictură, vorbește despre dinamismul acestei culori. În cartea sa, "Du spirîtu el dans



l'art et dans la peinture en particulier", spune: "Albul acționează asupra sufletului nostru ca o liniște absolută... Această liniște nu este moartă, ci plină de posibilități vii".

Albastrul este cea mai adâncă dintre culori. Privirea pătrunde și se pierde, fără a întâlni nici un obstacol, ca într-un spațiu nemărginit. Este și culoarea cea mai imaterială. Simbolizează transparența, adică vidul aerului, al apei, al cristalului sau al diamantului. Un vid pur și rece. Albastrul este cea mai rece și mai pură dintre culori. Aceste calități fundamentale îi imprimă funcțiile sale simbolice.

Aplicată pe un obiect, culoarea albastră deschide formele. Lipsit de materialitate în sine, albastrul dematerializează tot ce pătrunde în el. Este culoarea păsării fericirii, inaccesibilă și totuși atât de aproape.

Albastrul deschis este calea reveriei, iar când se întunecă devine calea visului. Gîndirea conștientă face loc treptat celei inconștiente, așa cum lumina zilei devine pe nesimțite lumina albastră a nopții.

Climat al irealității sau suprarealității nemișcate, albastrul rezolvă în sine însuși contradicțiile și alternanțele ce ritmează viața umană. Albastrul nu aparține acestei lumi, ci ne trimite spre veșnicia liniștită și semeată. Mișcarea sa, pentru *Kandinsky*, este "o mișcare de îndepărtarea a omului și o mișcare dirijată doar spre propriul său centru, care, totuși, atrage omul către infinit și trezește în el dorința de puritate și setea de supranatural".

Profunzimea culorii ne dă senzația de calm, de liniște. Spre deosebire de verde nu tonifică. Albastrul nu prilejuiește decît o evadare, care, cu timpul, devine deprimantă. Această gravitate ne amintește de moarte. Zidurile necropolelor egiptene, pe care se detașau scene cu judecata sufletelor, erau colorate în albastru



deschis. Egiptenii o considerau culoarea adevărului. Acest albastru sacralizat - azurul - este spațiul cîmpiilor Elizee.

Azurul cerului este, în gîndirea aztecilor, albastrul de peruzea, culoarea Soarelui. Acest prinț al Peruzelei vestește pîrjolul, foamea, seceta și moartea. Cînd murea un prinț aztec, în locul inimii i se așeza, înainte de incinerare, o peruzea. Tot astfel în Egipt, în locul inimii faraonului mumificat, se puneă un scarabeu de smarald.

Zeus și Iahve tronează cu picioarele așezate pe azur, adică pe cealaltă parte a bolții cerești. Simbolistica creștină consideră această reprezentarea ca fiind mantia ce acoperă și ascunde divinitatea. Blazonul casei regale a Franței, azur cu trei flori de crin de aur, proclamă originea teologală a regilor creștini.

Împreună cu roșul ocră sau cu ocrul galben, albastrul face sensibile hierogamiile sau rivalitățile dintre cer și pămînt. În lupta cerului cu pămîntul, albastrul și albul se aliază împotriva roșului și verdelui. Acest lucru este exprimat în iconografia creștină, mai ales în reprezentările înfruntării dintre Sf. Gheorghe și balaur (sau fiară).

În mitologia greacă, Zeus, tatăl oamenilor și al zeilor, înseamnă viață, eter, căldură și foc. Mantia sa albastră (eterul, cerul) sau roșie (focul) mărturisește strînsa legătură dintre înțelepciune și iubire la divinitatea supremă.

Albastrul este culoarea predominantă în vitraliile medievale. Pasivă din punct de vedere material, prin slaba ei strălucire, culoarea devine activă la nivel spiritual. Aceasta ne conduce sufletul pe calea credinței, al cărei simbol este.

Albastrul și albul, culori ale Sf. Fecioare Maria, exprimă detașarea față de valorile acestei lumi. Sufletul eliberat se înalță către Dumnezeu, adică spre aurul ce va întîmpina albul virginal, în timpul ascensiunii spre albastrul ceresc. Icoana Adormirii Maicii Domnului pictată de *Teofan Greul*, azi la galeriile *Tretiakov* din Moscova, ne oferă acest exemplu.



Praznicul Adormirii Maicii Domnului - 15 august - se află în apropierea semnului zodiacal al Fecioarei, la întâlnirea dintre vară și toamnă. Semnul Fecioarei corespunde anotimpului secerișului, când evoluția verii s-a încheiat și cedează locul involuției autumnale. Albastrul va despuia pământul de haina sa de verdeață, îl va dezgoli și usca. Către iarnă culoarea se concentrează și se amestecă cu griul și vinețiul furtunii și ploilor toamnei.

Semn al tainei vieții divine, albastrul întunecat abundă în iconografie. Este culoarea centrului mandorlei în icoana Schimbării la Față și a aureolei lui Hristos proslăvit. Albastrul colorează adesea mantia lui Hristos Pantocrator, icoana împărătească a iconostasului. Simbolizează înțelepciunea Maicii Domnului, colorându-i maforionul ce o învăluie. Apostolii apar și ei adesea înveșmîntați în albastru. În icoana Sf. Treimi a lui *Rubliov* fiecare dintre cele trei personaje sfinte prezintă culoarea albastră în veșmînt. Aici albastrul este simbol evident al sfințeniei și caracterului spiritual al trupurilor văzute de Avraam și Sara la Mamvri.



## CAPITOLUL VII

### ASPECTE PRACTICE PRIVIND STUDIUL DESENULUI ȘI AL CULORII

#### 7.1. Aspecte generale privind desenul

Desenul, după cum se știe, reprezintă o disciplină fundamentală a artelor plastice. Punctul, energiile liniare sau pata de negru și gri, cu care desenul constituie contrastul imaginii, aparțin unui gest uman, care prinde și exprimă *forma*. După o prima fază haotică omul simte nevoia unei ordini. Atunci linia devine un semn al omului, o expresie a judecății. Segment mai lung sau mai scurt, arc de cerc sau unghi, linia înseamnă măsură (sunt elemente ultime din care se constituie prin desen orice formă). Încordată ea exprimă *tensiunea*, respectiv *mișcarea* care i-a dat naștere. Varietatea infinită, subiectivă, și câteva legi elementare obiective, ce caracterizează felul în care mișcarea face ca punctul să devină linie, linia - suprafață, suprafața - spațiu, reprezintă modalități ale constituirii imaginii, ca o reflectare/transpunere a gândirii umane prin procedee grafice. Acestea definesc la un loc noțiunea de desen.

##### 7.1.1. Importanța și scopul studiului desenului

Toată gândirea constructivă a omului își capătă materializare prin linia desenului, toată strălucirea imaginației care relansează gândirea poate fi prinsă și făcută vizibilă prin seismografele (diagramele reprezentării unidimensionale, bidimensionale sau tridimensionale) liniei. Aceasta își regăsește importanța prin



familiarizarea cu multitudinea de posibilități (capabilități) ale desenului și în scopul practic al acestui studiu.

De fapt, orice reprezentare apelează la desen, iar pentru procesarea acestuia se pleacă de la principiile și elementele de bază ale desenului (fie el artistic, decorativ sau tehnic). Mai mult, toate activitățile de creație artistică sau tehnico-științifică operează cu principiile de bază ale desenului. Important este să se cunoască domeniul și scopul practic al acestui studiu.

Pentru activitatea de creație artistică, luată în general, sunt necesare o serie de deziderate:

a. Cunoașterea principiilor de baza ale desenului artistic și ale desenului decorativ;

b. Cunoașterea domeniilor de aplicare ale acestora;

c. Studiarea culorilor, formelor, precum și a diferitelor procedee și tehnici de lucru.

Actul desenării este un mijloc de reprezentare a realității înconjurătoare și a transpunerii ideilor în imagini artistice, care evidențiază trăsăturile caracteristice ale obiectelor, formelor și culorilor, precum și relațiile ce există între diferitele elemente ale acestora. Desenul decorativ folosește o serie de metode de simplificare a varietății formelor prin stilizare și interpretare, realizând forme compoziționale de mare expresivitate, armonii cromatice și funcționalități.

Pentru conceperea și desenarea diferitelor modele sunt necesare să fie cunoscute:

- principiile de bază ale executării unui desen după natură sau ale unei compoziții decorative;

- posibilitățile de combinare și armonizare a culorilor;

- procedeele de lucru folosite pentru desenare;

- regulile privind stilizările și organizarea compozițională;

- destinația formelor compoziționale etc.



Un desen trebuie să pornească de la general spre particular, de la ansamblu către detaliu (amănunt), pentru a nu pierde din vedere rezultatul final (scopul) către care trebuie să se tindă. Frumosul nu stă în părți izolate și independente, ci în totalitatea acestora. Se stabilesc proporțiile, având grijă ca punerea în operă să fie făcută în așa fel încât lucrarea să aibă de jur împrejur spațiu suficient, bine proporționat și ocupat. După stabilirea direcțiilor și proporțiilor printr-un grafism geometric, se marchează cu linii subțiri forma generală și aproximativă.

Desenul realizat numai din linii va sugera forma corpurilor, dar impresia palpabilă de volum nu este dată decât în urma asocierii cu clar-obscurul (umbrele/hașurile) care modelează formele. Lumina (clarul) indică proeminențele, iar umbra (obscurul) rotunjimile.

Desenul este o artă liniară. Definirea convențională urmărește realizarea conturului utilizând două valori, negrul cu trăsături pe fond alb al suportului, fără umbre și fără pată de ton, care să indice culoarea sau alb pe fond negru. Desenul poate fi uneori proiectul schitat al unei idei artistice sau un studiu pentru un detaliu, alteleori un desen autonom.

Desenul este o funcție instrumental simbolică a creionului cu aceeași valoare ca limbajul oral și scrisul. Desenul este un mod de limbaj de comunicare care îl au toți indivizii în aceeași măsură în care ei posedă și utilizează limbajul oral sau scrisul.

### **7.1.2. Dezvoltarea simțului estetic pentru proporție, linie și stil**

Întreaga activitate de creație și în special actul desenării presupune cunoașterea în detaliu a tuturor părților componente ale obiectelor, a raporturilor dintre elementele constructive și funcționale ale aceluiași obiect sau ale aceleiași forme, a



raporturilor dintre obiecte și forme sau dintre grupuri de forme și grupuri de obiecte. Pentru redarea acestora în imagini artistice sau forme compoziționale trebuie făcute comparații și proporționări pe orizontală, pe verticală sau în adâncime. Acestea se realizează în procesul desenării, optic sau prin diferite măsurări, pentru a obține imagini și forme proporționale sau armonioase. În procesul de creație este necesară înțelegerea și redarea corectă a formelor, a spațiilor colorate și a raporturilor ce există între formele ce alcătuiesc un întreg. O contribuție însemnată la formarea simțului estetic pentru proporție, linie și stil o are cunoașterea creațiilor artistice ce s-au impus prin originalitatea lor, în fiecare treaptă a istoriei, precum și studiul ornamentelor folosite în diferite epoci, al compozițiilor decorative realizate din diferite materiale și cu anumite tehnici, al culorilor diferitelor obiecte.

## 7.2. Fazele procesului de creație

Producerea obiectelor include întotdeauna și un proces de creație pe baza căruia se decide modul în care se vor realiza aceste obiecte.

Activitatea de creație parcurge următoarele faze principale:

- pregătirea procesului de creație;
- enunțarea temei;
- elaborarea soluțiilor posibile pentru rezolvarea temei;
- studiul analitic al soluțiilor posibile.

Pregătirea procesului de creație cuprinde informarea și documentarea, care justifică parcurgerea întregului demers creator. Capacitatea de a propune un mare număr de soluții se numește creativitate și este o condiție a creației în toate domeniile artei.



În procesul de creație cunoașterea în detaliu a diverselor condiții oferă o linie orientativă, dar nu oferă argumente precise pentru alegerea soluțiilor.

Creativitatea se mai poate dezvolta prin educație și exersarea posibilităților de a compune forme și culori în plan și spațiu. Creatorul trebuie să știe să deseneze prin observație directă și din imaginație, respectând proporțiile și relațiile reale dintre elementele componente ale obiectelor.

În desenul artistic orice creator își concepe în prealabil forma obiectului într-o schiță foarte sumară cu linii de o mare sinteză în care sunt eliminate detaliile sau orice fel de amănunte. Aceste desene se numesc *crochiuri* sau *schite*

Tinând seama de natura inspirației se deosebesc două feluri de *crochiuri*:

- a. după natură;
- b. din imaginație sau de idei.

Crochiurile după natură se realizează după diferite obiecte și forme, respectiv obiecte din mediul înconjurător, cum ar fi: corpul uman, animale, păsări, insecte etc. în diverse poziții, vestimentație, accesorii, ornamente, încadramente florale, fragmente de obiecte, toate acestea constituind un material documentar pentru desenator, formînd prima etapă a creației în demersul de punere în operă. Acestea se desenează cu linii subțiri, filiforme sau modulate, redînd formele pe care ochiul le percepe la primul contact cu obiectul.

Crochiul din imaginație este o compoziție sumară, ce implică idei, concepții, sentimente proprii și altele.

Activitatea de documentare și elaborare nu poate fi concepută fără *crochiuri*. Prin *crochiuri* se verifică proporțiile și dimensiunile obiectelor și elementelor de desenat.



### 7.2.1. Etapele de lucru în desenul după natură

Pentru realizarea unui desen după natură este necesară constituirea unui model care să servească ca mod de observare și redare. În genere, înțelegem prin model un obiect sau un grup de obiecte care urmează a fi desenat. Pot fi obiecte create de oameni, plante sau animale, dar și obiecte din natură (minerale, forme de relief etc.). Deci, o primă fază constă în organizarea unui model după anumite reguli ale compoziției statice sau dinamice respectându-se o anumită ordine de așezare a obiectelor, de echilibru și ritm, de raportări între dimensiuni. O a doua etapă constă în observarea cu atenție, examinarea vizuală și tactilă a modelului pentru a determina natura fizică, structura, forma, culoarea sau ornamentația, precum și raportarea dimensiunilor între obiecte și între acestea și spațiul înconjurător apropiat. Considerăm această etapă ca fiind obligatorie; de altfel, un dialog permanent între privitor și model este mai mult decât necesar.

Exemple practice de modele care pot fi folosite în realizarea unui desen sunt:

- obiecte de școală (bănci, scaune, cărți, etc.);
- obiecte de artă aplicată (vase de ceramică, lemn sau metal, obiecte sculptate);
- elemente de floră sau faună mică;
- figuri de copii sau adulți;
- peisaje (răsărit, apus, furtună, ploaie etc.).

Pentru a fi reprezentate, modelele alese trebuie să îndeplinească anumite cerințe: să fie simple, ușor de desenat, expresive, atrăgătoare și practice.

Se vor evita modelele cu prea multe amănunte, formate din numeroase linii, suprafețe, elemente florale. După ce se desenează un model izolat se poate trece la reprezentarea unui grup de obiecte,



stabilindu-se de la început raporturile dintre acestea, comparându-se elementele și formele între ele, subliniindu-se de la început trăsăturile lor caracteristice .

Obiectele pot fi de mărimi diferite sau de aceeași mărime. Cele din urmă trebuie plasate astfel încât trăsăturile lor caracteristice să fie cât mai marcante pentru că în perspectivă, cele care sunt mai departe de ochiul privitorului vor părea mai mici comparativ cu cele din primul plan, care vor părea mai mari. Este indicat ca obiectele să fie cât mai variate ca formă, structură, mărime și culoare. Grupările de obiecte cu forme și aspecte diferite vor prezenta mai mult interes.

Etapele propriu-zise de transpunere grafică sunt:

- Incadrarea în pagină - etapă în care precizăm raportul de desfășurare a obiectelor pe orizontală și verticală pentru a putea deduce așezarea modelului în pagină (foaia de desen se așează fie pe orizontală, fie pe verticală);

- Trasarea locului fiecărui obiect în parte - etapă în care vom trasa cu linii drepte, subțiri, locul fiecărui obiect în planul suprafeței de desenat (sau în adâncime);

- Fixarea (precizarea) diferențelor de mărime ale obiectelor - se precizează, de asemenea, cu linii subțiri lățimile, lungimile și înălțimile obiectelor;

- Trasarea formei geometrice a obiectelor - etapa în care se desenează forma geometrică de înscriere a obiectelor;

- Trasarea axelor de simetrie și de mișcare - etapa în care se desenează axele de simetrie și de mișcare ( rotație ) a corpurilor compuse prin simetrie și rotație; în cazul unui model uman se trasează axele anatomice, statice sau în mișcare;

- Precizarea conturilor și a formelor - se prezintă fiecare formă în parte, constructiv, în așa fel încât asemănarea desenului cu modelul să fie cât mai evidentă;



- Definirea detaliilor constructive și de decor - etapă în care se tinde spre redarea cât mai corectă a modelului și stabilirea elementelor de decor;

- Curățirea desenului și pregătirea pentru valorație și culoare reprezintă etapa în care toate liniile constructive ajutoare sunt șterse cu radiera, făcându-se eventualele accentuări ale desenului.

Urmează cele două modalități de reprezentare artistică, fie în desen valorat (alb/negru), fie în culoare, cu etape de lucru specifice.

### 7.2.2. Formarea deprinderilor de a observa și studia modelul pentru desenat

La desenul după natură este necesar ca cel care desenează să-și formeze, prin observație și analiză atentă, o imagine clară asupra obiectelor, să aprecieze just formele, conținutul, legătura dintre conținut și formă, dintre obiectul de desenat și alte obiecte ale mediului înconjurător.

Pentru înregistrarea unei imagini juste a unui obiect, pe lângă analizarea părților componente trebuie studiate și analizate anumite caracteristici particulare ale acestuia.

Perceperea și redarea culorilor diferitelor fenomene și obiecte contribuie la formarea deprinderilor de a colora și a înțelege importanța culorilor în definirea subiectului.

### 7.3. Materialele și folosirea lor în formarea deprinderilor grafice

În formarea deprinderilor grafice o mare importanță o au materialele, cu ajutorul cărora se realizează o temă de desen după natură.

Acestea sunt:



- un bloc de desen sau hîtie de desen format A3;
- o planșetă sau o bucată de carton format A3;
- pensule pentru acuarele cu păr moale nr.1, 2, 4, 6, 8, 10;
- creioane 2B, 3B, 4B;
- acuarele;
- tuș negru și colorat;
- baiț (pentru crochiuri)
- cerneală neagră și diferite penițe;
- gumă moale de șters.

Pentru desenat se folosesc creioane moi, cu vîrful puțin ascuțit. Guma de șters nu trebuie folosită decît în cazurile în care s-au făcut greșeli prea mari la încadrarea desenului. Pentru a se evita ștersăturile se recomandă ca schițele de încadrare să fie executate prin alăturări de linii secundare, foarte subțiri, trase cu mîna liberă, peste care se așează culoarea sau se execută hașuri în creion.

Liniile mai accentuate, mai energice, vor fi folosite spre a reprezenta mai bine specificul unui obiect, care să reiasă și din trăsăturile grafice. Punctele, unele linii precum și unele puncte de culoare se pot executa și cu vîrful pensulei, pe suprafețe albe sau pe deasupra unor părți colorate, avîndu-se grijă să nu se murdărească ceva ce s-a lucrat anterior.

Culorile de acuarelă nu trebuie păstrate la loc uscat, ele vor fi umezite din cînd în cînd spre a fi bune oricînd de lucru. În timpul exercițiilor cu acuarele, colorarea se poate executa de sus în jos, de la stînga la dreapta sau pe porțiuni izolate. Culorile închise se aplică peste cele deschise, transparența unei culori realizîndu-se folosind mai multă apă.

În desenul după natură se recomandă mai puțin culorile tempera, însă se pot folosi cu succes culorile guașe.

Studiul desenului după natură este o activitate practică prin care se repetă cunoștințe de teorie și de tehnică a artei, sau pentru a se



descoperi posibilitățile de folosire a diferitelor materiale și instrumente, de încercare a diferitelor modalități de formare în urma cărora pot rezulta uneori lucrări care pot fi considerate opere. În activitatea artistică, exercițiul poate lua înfățișarea jocului. Deci, exercițiul reprezintă stadiul de pregătire în care se lucrează fără pretenția sau intenția de a produce opera, ci pentru a îndeplini un studiu care să-i ușureze apariția. Este momentul în care se studiază activitatea intrinsecă a unui material pentru a obține din ea dezvoltări posibile sau inedite.

Uneori din simpla intenție de a face un studiu sau un exercițiu a ieșit o operă de artă. Studiul naturii din afară și din om este esențial pentru artele plastice. Acesta nu trebuie să se limiteze numai la suprafața fizică și optică a lucrurilor și la efectele atmosferei, ci să pătrundă mai adânc în cunoașterea legilor după care energiile naturii alcătuiesc și articulează forme, constituind astfel și o bază a configurării de forme libere sau compuse. Dacă cunoaștem - intuitiv sau deliberat - forțele care îi animă esența, obiectul capătă în conștiința noastră aspecte funcționale, fiziologice, care depășesc simpla lui aparență. De la această privire internă a obiectului se poate ajunge la umanizarea lui, la realizarea unei relații de rezonanță care duce la trăire și la simplificare, la o concepție asupra lumii.

Inițial arta a fost inspirată de natură și a pornit de la imitarea naturii. Abia, la începutul secolului XX s-au ivit concepții nonfigurative, de orientare a artei spre abstract. Dragostea omului pentru natură, întărită de ideile sentimentale ale romantismului a făcut să crească imens interesul pentru peisaj. Se spune că peisajul ar fi un portret al lumii vegetale. Spre deosebire de portret, peisajul nu e absolut necesar să semene cu modelul întrucât câmpul de interpretare este mai larg.



Din nesfârșita varietate de motive oferite de natură, omul a fost principalul obiectiv al preocupărilor artistice, după ce, în faza de început a omenirii, când vânătoarea constituia ocupația de căpetenie animalele au fost cele mai des reprezentate. Interesului pentru figura umană i-a urmat peisajul în care trăiește și lucrurile ce-l înconjoară.

Ansamblul trăsăturilor figurii se numește fizionomie. Într-un portret nu este numai o singură recunoaștere ci două. Se recunoaște modelul când el seamănă și se recunoaște artistul când acesta își are stilul său bine precizat.

Prin asemănare nu trebuie înțeleasă redarea exactă a elementelor feței așa cum sunt văzute într-un anumit moment. Elementele faciale sunt mobile, își schimbă forma și raporturile dintre ele datorită luminii, stărilor sufletești de care e stăpînit modelul. Nu aceeași este mimica în stare de mirare, de admirație, de teamă, de supărare, de ură, etc. Mișcările feței au fost numite mimică iar mișcările corpului - pantomimă.

Expresia umană cuprinde atît expresii spontane sau involuntare, cît și voluntare. Caracterul involuntar și voluntar se referă la mecanismele fiziologice. Expresia umană se deosebește de cea animală nu numai prin imitații și transpuneri, dar și printr-o modificare specific umană a expresiilor involuntare.

#### 7.4. Elemente de bază ale desenului decorativ

Desenul decorativ se deosebește de cel după natură prin aceea că oferă desenatorilor libertatea de a crea ei însași diferite motive și forme compoziționale în scopul înfrumusețării diferitelor obiecte necesare vieții, precum și a mediului ambiant. Prin desenul decorativ se dezvoltă gustul pentru frumosul autentic, pentru cunoașterea realizărilor remarcabile ale artei noastre populare și a



celei universale, contribuind la prețuirea a tot ce este frumos în domeniul creației decorative.

Pictorul decorator dispune de diverse surse de inspirație în majoritatea lor regăsindu-se în natură. Din bogăția morfologică a lumii vegetale decoratorul va alege cu predilecție flora - cu discreția liniară a microformelor de plante.

În această diversitate a formelor vegetale regăsim și "*forma plană*" ca element al expresiei plastice. La o primă vedere vom observa că atât frunzele cât și florile, ca forme biologice, implică un proces de creștere și de dezvoltare în funcție de care depinde forma lor. Într-un fel va arăta frunza de plop sau de alun și în alt fel frunza de arțar sau de stejar.

O privire analitică poate extrage din structura sa formală o gamă foarte amplă de informații vizuale, operînd după diverse itinerarii de observație.

În cuprinsul acestei analize vizuale vom descoperi :

- proporțiile și ritmica axelor (nervurilor)
- îmbinările frunzelor
- orientarea dinamică (direcțională) a părților.

Incursiunea vizuală dirijată și analiza primară a formei globale este o etapă preliminară importantă dacă avem în vedere faptul că pentru artistul plastic relația a vedea și a produce (transpune) este complementară.

Forma plană în arta decorativă se referă la aspectul plat, nespațial, fără grosime vizibilă, al aspectului global rezultat prin stilizarea decorativă.

La studiul după natură al oricărei forme vegetale vom afla două structuri distincte: una modulară, care descompune forma în părți și una plastică - sintetică, unificînd detaliile într-o formă de ansamblu. Aceste două structuri nu sunt antitetice, forma plastică externă fiind determinată de liniile de tensiune care modelează materia vegetală.



La frunze vom descoperi un raport strîns de interdependentă între structura nervurilor care dă tensiunea internă și deformarea corespunzătoare care alcătuiește forma plastică -eliptică, lanceolată, sferică, sagitală etc.Evident se poate continua cu exemplificările, dar ceea ce interesează este posibilitatea redării formei naturale reale și apoi "prelucrarea" (simplificarea ei geometrică).

Pentru aceasta se va folosi un desen studiu după model (natură) avînd ca subiect frunza (de tei, de exemplu). Stilizarea, ca principiu decorativ, presupune respectarea următoarelor etape de lucru:

- alegerea formei geometrice de încadrare;
- trasarea axei de simetrie (nervurii principale) a frunzei funcție de poziția în modul;
- determinarea raportului de mărime a părților;
- trasarea unei axe ajutătoare în porțiunea cea mai lată a frunzei, perpendiculară pe prima;
- ducerea imaginii exterioare cu o linie curbă, simetrică pe ambele părți;
- trasarea detaliilor și întregirea ansamblului;
- curățirea desenului.

Cu modulul realizat se pot constitui motive vegetale în vederea ilustrării unei pagini de carte sau a unor chenare decorative.

Chenarul decorativ, friza decorativă sau jocul de fond se poate executa prin respectarea legilor desenului decorativ: repetiția, alternanța, inversarea.

Elementele de bază ale desenului decorativ sunt liniile și suprafețele plane.

Linia poate fi de mai multe feluri - dreaptă, frîntă și curbă iar grupa suprafețelor plane cuprinde pătratul, dreptunghiul, cercul și alte forme. Aceste elemente alcătuiesc baza tuturor formelor compoziționale decorative.



### 7.4.1. Punctul decorativ

Punctul decorativ reprezintă un semn mic sub formă de pată, limitată de un anumit contur poligonal, circumferința sau alte forme de dimensiuni foarte reduse realizat cu diferite mijloace grafice. Pentru a obține efecte decorative punctele se grupează în diferite poziții:

- șiruri orizontale, verticale, sub formă de linie frântă, linie curbă, sinuoasă, cu grupări de puncte;
- șiruri orizontale duble având aceeași axă, prin repetare simplă cu alte nuanțe sau suprapuneri;
- șiruri de puncte de aceeași mărime, dar de culori diferite (prin alternanța sau gruparea de puncte mai mici în jurul unui punct mai mare);
- șiruri de puncte prin gradație.

În alte forme compoziționale punctul este însoțit în grupare de linii simple sau duble sau cu alte suprafețe.

### 7.4.2. Linia decorativă

În geometrie linia este definită ca fiind distanța cea mai scurtă dintre două puncte, muchie sau întretăierea a două planuri. Linia este cel mai de seamă mijloc de exprimare a ideilor în imagini plastice.

Linia poate fi: dreaptă, frântă, curbă, închisă sau deschisă, iar ca aspect decorativ poate fi: simplă, poliformă, întretăiată, compusă sau modulată.

Linia dreaptă. În compoziția decorativă două sau mai multe drepte pot avea poziție verticală, orizontală sau oblică. Linia poate uni, separa sau susține două elemente decorative. În obținerea chenarelor linia joacă un rol important dacă se folosește în



paralelism, cu repetare, simetrie, contraste, alternanță, distanțe sau îmbinări cu elemente geometrice diferite.

Linia curba este utilizată în toate tipurile de compoziții, fie simple sau combinate cu alte elemente. Poate fi convexă, concavă și compusă.

Linia curba compusă este o îmbinare între una concavă și una convexă.

Pentru a se obține efecte de bun gust linia curbă trebuie supusă diferitelor procedee de grupare, multiplicare și armonizare.

Armonizarea poate fi:

- simplă - prin grupe de linii concave sau convexe;
- simplă - cu simetrii de linii concave sau convexe;
- grupare de linii compuse și ondulate simetric;

Linia curbă este folosită conform principiilor de bază ale compoziției decorative: repetiția, alternanța, simetria, asimetria, contrastul, suprapunerea și conjugarea. Succesiunea elementelor este mai ușor de realizat îmbinând numai două sau trei elemente.

#### 7.4.3. Alternanța

Repetiția, prima lege a desenului decorativ, se întâlnește atât în natură (frunze, flori) cât și în diversele creații umane: la construcții arhitectonice (așezarea ferestrelor, în ornamentarea cornișelor), la decorarea frizelor antice (și contemporane). Din practică s-a observat că dusă la extremis, repetiția devine obositoare, cu efect vizual negativ. Pentru a se evita aceste neajunsuri s-a introdus un al doilea modul decorativ, înrudit ca sursă și s-a ajuns la o nouă compoziție în care imaginea optică este ritmată.



#### 7.4.4. Etape de lucru

Înainte de a face studiul și organizarea unei noi compoziții decorative respectând alternanța, va trebui să căutăm modele adecvate ce pot fi: florale, zoo și avimorfe. Apoi, în funcție de spațiul plastic (copertă de carte, pagină, perete) se stabilesc mărimile de bază ale modulului (celulei decorative):

- stabilirea casetei (lungime, lățime) în funcție de friză;
- stabilirea ordinii motivelor (o floare, o frunză) și translarea modulului de câte ori este nevoie;
- curățirea desenului;
- valoratua sau colorarea -se ține seama de culoarea fondului, a relațiilor și contrastelor coloristice.

#### 7.4.5. Conjugarea

A conjuga înseamnă a grupa un număr de elemente identice sau diferite, simetric sau asimetric, în jurul unui punct, al unei pete de culoare, al unei linii pe o suprafață limitată etc.

În compoziția decorativă linia dă următoarele expresivități :

- liniile orizontale, scurte și subțiri exprimă liniște;
- liniile orizontale lungi și paralele exprimă amploare, măreție;
- liniile paralele exprimă ordine, armonie, la fel și cele grupate, verticale, oblice sau orizontale;
- liniile verticale grupate exprimă înțelegere;
- liniile oscilante în sus dau figurii umane o nuanță de tinerețe;
- liniile subțiri sunt subtile, cele difuze dau fluiditate, iar cele ascuțite uscăciune.

Linia frântă este formată din întâlnirea a două drepte oblice, sau una verticală, una orizontală, alta verticală. Linia frântă se folosește în diferite combinații, dublată, triplată, multiplicată, cu



suprapuneri, contraste și îmbinări cu alte elemente geometrice și devine un element important în compoziția artistică.

Linii frînte folosite în diferite ornamente pot crea: armonii de linii frînte simple, armonii de linii frînte cu contraste de grosimi, armonii de linii frînte simple suprapuse, armonii de linii simple dublate.

Linia frîntă poate servi ca mijloc de separare într-un ornament sau ca limite de forță în reliefarea expresivității acestuia.

### 7.5. Relația între suprafețe și forme

În sens plastic prin formă înțelegem o imagine elaborată și concretizată pictural, sculptural, cu elemente de limbaj și mijloace tehnice specifice pentru a deveni funcțională, adică pentru a face perceptibilă o idee plastică, fără ca aceasta să preexiste neapărat învelișului ei și de asemenea concretizare, configurație, conținut, idee plastică, semn.

Forma ia naștere de îndată ce apare aspectul vizibil, exterior, de îndată ce există două sau mai multe părți puse laolaltă ca să alcătuiască un aranjament.

Forma nu implică regularitate și simetrie sau proporții fixe.

#### 7.5.1. Forma culoare

Aceasta reprezintă forma rezultată din juxtapuneri, suprapuneri, fuziuni de pete colorate sau dintr-o singură pată de culoare, fără delimitări prestabilite sau conturări prealabile. Culorile și formele nu pot fi despărțite, ele fiind solidare, constituind elemente comune ale tuturor obiectelor lumii materiale.



### 7.5.2. Forma deschisă

Forma deschisă reprezintă o imagine realizată din tușa care nu se mai întoarce la punctul inițial, sensul ei general fiind centrifug sau este o expresie sau finalitate tensională, întreruptă și o compoziție deschisă, desen pictural.

Contururile sunt mai degrabă deschise decât închise, cu scopul de a continua masele de culoare, numite volume, în atmosfera împrejmuitoare prin care trece lumina.

### 7.5.3. Forma elaborată

Forma îndelung și deliberat căutată, care, în arta modernă nu exclude spontaneitatea, abstrasă din numeroase sugestii naturale, confruntată cu alte forme în contextul unui anumit spațiu plastic față de care a fost imaginată, gândită, construită, reconstruită.

Orice obiect este o formă. Forma postulată de artist, forma inventată își demonstrează superioritatea față de forma naturală dezordonată.

### 7.5.4. Forma închisă

Forma închisă reprezintă forma alcătuită din detalii liniare a căror dispunere spațială tinde spre centru, spre interiorul ei sau al cărei sens structural ori de mișcare -dezvoltare, se întoarce către sine - este centripet.

Despre o reprezentare se spune că este o formă închisă atunci când reușește să facă din imagine o aparență închisă în sine.



#### 7.5.5. Forma semnificantă

Forma semnificantă este forma care se poate lipsi de semnificația ce i-o poate oferi elementul reprezentativ sau abstract în sine, devenind ea singură întruparea unui alt sens decât cel inițial, particular, propriu; dacă se poate lipsi de culoarea locală reversul nu este posibil. De asemenea este o structură vizuală nedevenita încă semn plastic sau motiv pictural.

#### 7.5.6. Forma simbolică

Forma simbolică este forma în care a fost cuprinsă esența unei idei plastice, prin generalizarea unei forme particulare elocvente sau prin transferuri de semnificații sau idei de la o formă sau alta, de regulă asemănătoare structural. Obiectele zvelte, ridicate vertical au fost întotdeauna asociate cultului principiului masculin, în timp ce curbele creează volume pline, simboluri ale fertilității.

#### 7.5.7. Forma spațială

Forma spațială este o formă concepută și elaborată în trei dimensiuni, destinată să se integreze armonios unui anumit ambient.

#### 7.5.8. Forma spontană

Forma spontană este o formă produsă și descoperită întâmplător sau în al cărui proces de apariție este implicată și voința artistului de a provoca sau forma într-un stil propriu cu anumite materiale și instrumente, preocupat de o anumită idee plastică.



### 7.5.9. Forma totală

Forma totală este o formă rezultată din părți armonios și echilibrat articulate care au cedat mai mult sau mai puțin din autonomia lor de semne potențiale pentru a se putea asocia și a se accepta reciproc sau din contră, pentru a se respinge expresiv, în ambele variante ca detalii ale aceleiași configurații. Compoziția are ca efect ordonarea diferitelor părți între ele în vederea producerii unei unități de impresie, la care nu se ajunge decât cu condiția să se supună unei unități de expresie, de care numai artistul creator este capabil.

### 7.5.10. Spațiul plastic

Spațiul plastic este o structură armonioasă și echilibrată, închisă sau deschisă, statică sau dinamică, plană sau în relief, topologică sau tensională a imaginarului. În pictură, spațiul desemnează felul de a fi al formelor, felul în care ele se constituie. La început amplasarea picturii se face întotdeauna pe o suprafață, dar din moment ce lucrarea capătă contur, artistul creează spațiul, acela de care are nevoie pentru a-și plasa formele sale și pentru a exprima ceea ce are de spus.

### 7.6. Desenul după natură

Omul desenează înainte de a învăța să scrie din dorința nativă și atavică de a comunica. Această necesitate de comunicare apriorică și senzorială devine cu timpul o activitate independentă, de sine stătătoare, care pornește de la cunoașterea și înțelegerea realității înconjurătoare la concepte și valori plastice cu rol educațional.



artistic și social. Se poate spune că desenul are pe rînd funcții cognitiv-senzoriale și funcții comunicante sau de comunicare.

Ca formă a desenului artistic, desenul după natură se impune prin destinația sa teoretică și practică.

Din punct de vedere teoretic cunoștințele dobîndite prin observarea, receptarea și prelucrarea copiativă a realității înconjurătoare prin reprezentări artistico-plastice conduce spre înțelegerea "științifică" a lumii.

Din punct de vedere practic, studiul după natură oferă date concrete despre lumea înconjurătoare precum și căile, metodele și posibilitățile de transcriere creativă a acestor date.

Ca modalitate de cunoaștere cu ajutorul desenului după natură, informațiile sunt receptate senzorial științific, prelucrate mental și transpuse grafic sub formă de imagini artistico -plastice. Putem afirma că desenul după natură nu conduce către o cunoaștere științifică a lumii obiective ci la o reflexie, la o oglindire a lumii în imagini grafico-vizuale.

Desenul după natură este acea formă a desenului artistic în care oglindirea obiectelor și fenomenelor din lumea înconjurătoare se face prin reprezentări grafice, atît în alb - negru cît și în culoare.

Nu vom putea concepe realizarea unui desen după natură fără a avea o ordine a căilor, metodelor și procedeelelor de reprezentare grafică. Prin cunoașterea și înțelegerea acestora creatorul va realiza o reprezentare cu valoare de comunicare - mesaj, adică de concept cu valoare artistico-plastică.

Cunoștințele dobîndite senzorial logic prin intuiție și observație pot reflecta:

- formele și dimensiunile obiectelor, poziția acestora în spațiu sau a relațiilor dintre ele;
- raporturile de mărimi, pe obiect sau între obiecte;
- structura și culoarea obiectelor;



- diferitele aspecte ale fenomenelor naturii;
- omul static sau în mișcare.

Între design și artele plastice, artele decorative, arhitectură se stabilesc raporturi de interferență reciprocă comune, dar și deosebiri. Compoziția în cadrul disciplinei "Forme ambientale și design" trebuie înțeleasă în sensul bazic-designului ca știința nașterii formelor. Formele ambientale sunt formele care se adresează deopotrivă spațiului natural și spațiului creat cu mulțimea lor de caracteristici și particularități. "Compoziția" reprezintă disciplina centrală, câmpul principal de antrenare a capacităților creatoare ale viitorului creator de ambiente, loc de integrare a cunoștințelor tehnico-teoretice și practice. Problemele de compoziție poartă cu putere specificitatea actului de creație. Scopul major al studiului asupra compoziției îl are însușirea regulilor, tehnicilor și legilor de compunere a unei lucrări de pictură, arte aplicate și organizări ambientale. Compoziția este o modalitate de realizare a unui tot organic din mai multe elemente după principiile simetriei, ritmului, armoniei măsurii și proporțiilor. Nu există creație fără ordine. A compune înseamnă a ordona elementele formei în așa fel încât ansamblul să trimită informații clare. Este cunoscut că legile care guvernează organizarea elementelor, a suprafețelor pictate sau volumelor sunt imuabile, fiind determinate de mecanismul psihofiziologic al omului, care întotdeauna tinde către echilibru, măsură, armonie. Orice compoziție va fi o distribuție organizată de semne sau raporturi de semne. Semnul reprezintă un simbol, un obiect, o noțiune abstractă care apare din sinteza exercițiilor. Studiul experimentat asupra formelor compoziționale ale trecutului dovedește că acestea sunt niste arhitecturi realizate din trasee sau direcții orizontale, verticale, diagonale, în cerc sau combinații ale acestora. Ele se înscriu în scheme și au reguli precise. O schemă va cuprinde principii de simetrie, asimetrie, izometrie și perspective,



structuri optice, concave sau convexe, avînd ca scop educarea observației și mînuirea mijloacelor artistice. Estetica modernă distinge: starea de dezordine extremă căreia îi corespunde haosul, starea de ordine extremă căreia îi corespund structurile și starea de ordine relativă căreia îi corespund configurațiile de diferite complexități. Haosul, structura, configurația formează un raport ce se referă la obiect și semnificații.

### 7.7. Studiul culorii

Lumea înconjurătoare este o lume colorată, dar această stare a lucrurilor colorate nu are numai un sens biologic (ca necesitate de adaptare și perpetuare a materiei vii), ci și un sens psihologic asupra omului. De aceea, perceperea senzațiilor colorate poate să apară diferită la doi subiecți, de caractere diferite. În primul rînd acuitatea vizuală determină claritatea imaginii receptate, iar în al doilea rînd prelucrarea excitațiilor luminoase de către creier poate da o interpretare afectivă percepției vizuale.

Corpurile colorate se pot găsi în natură asociate în mod plăcut sau dimpotrivă, cu totul întîmplător, generînd asupra recepției vizuale adevărate contradicții cromatice, atît datorită diferenței mărimilor suprafețelor, cît și felului cum se racordează.

Pentru un necunoscător culoarea este o pastă păstrată și care stă oricînd la dispoziția pictorului. Punctul de plecare îl constituie însă culorile în stare de pulbere, care, în această formă sunt cunoscute sub numele generic de pigmenti. După originea lor deosebim două categorii de materiale colorante: pe de o parte culorile organice de origine vegetală sau animală, iar pe de alta parte culorile anorganice - minerale - printre care se numără pămînturile, gudroanele sau bitumurile și oxizii metalici. Pămînturile colorate se află ca atare în natură. Printre ele se numără: ocrurile



galbene, roșii și brune (cafenii), pământul verde, pământul alb etc., pe care le găsim întrebuințate și în cele mai vechi creații artistice ale omului, în picturile din peștera Altamira (Spania) și în cele din valea râului Dordogne (Franța).

Culorile de anilină sau de gudron, care se folosesc în pictura din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, au caracteristicile coloranților, nefiind în stare solidă pulverulentă asemănător pigmentilor. Acestea abia prin precipitare cu un material alb, cum ar fi de pildă hidratul de aluminiu (bauxita), se transformă în materiale solide colorate ce pot fi amestecate cu un liant. De aceea sunt numite și culori de substrat. Folosind procedee similare maeștrii de altă dată preparau astfel de culori din decocturi de fructe și plante. În trecut procurarea materialelor colorante cu excepția pământurilor era cât se poate de anevoioasă. De aceea, prețul deosebit de ridicat al anumitor culori a avut o înrîurire simțitoare asupra metodelor de lucru, pictorii văzându-se siliți să obțină maximum de efect cromatic posibil cu un volum cât mai redus de material colorant și în foarte mare măsură acest țel a fost atins în tehnica multiseclară a glasiurilor (strat subțire de culoare transparentă, pură și foarte diluată, suprapus peste un strat bine uscat și luminos).

Din studierea schemei cromatice se observă relațiile posibile ce se pot stabili între culori. Deci, în funcție de apropierea sau depărtarea culorilor în spectrul cromatic, contrastele coloristice pot avea o anumită vigoare a expresiei cromatic - psihice. Contrastele coloristice intervin în cele trei dimensiuni ale culorii: *tenta*, *saturație*, *valoare*. Datorită acestor caracteristici aflate în interrelație sau în opoziție, vigoarea expresiei va fi când moderată, când accentuată pînă la atingerea limitei a cărei depășire ar provoca șocuri, adică ne-ar face să clipim și ne-ar obosi ochii. Excesele coloristice se nasc din infruntarea diferențelor celor mai extreme. Pentru înțelegerea și stăpînirea contrastelor coloristice, în urma



observațiilor teoretice, *Johannes Itten* a elaborat o clasificare a tipurilor de contraste cromatice, astfel:

- a. contrastul culorilor în sine;
- b. contrastul coloristic de lumină și umbră (deschis-închis, clar-obscur);
- c. contrastul coloristic (de cald - rece) al culorilor calde și reci;
- d. contrastul culorilor complementare;
- e. contrastul simultan de culoare;
- f. contrastul coloristic de calitate;
- g. contrastul coloristic de cantitate.

Aceste tipuri de contraste se află adeseori într-o strînsă interdependență deoarece două sau mai multe culori pot întruni diferite caracteristici cromatice. Contrastele cromatice au o largă aplicabilitate în practică, iar cunoașterea lor duce la realizarea unor armonii cromatice deosebit de frumoase indiferent de domeniul utilizării. Efectul contrastului poate fie să dăuneze unor anumite culori, fie să le favorizeze, de aceea unele pot apărea mai frumoase, iar altele mai murdare.

#### 7.7.1. Contrastul culorilor în sine

Acest contrast este în aparență simplu, dacă alăturăm diferitele culori. În general, contrastul culorilor se referă la diferența, respectiv la deosebirea culorilor în sine. Culorile fundamentale în stare pură vor crea cel mai puternic, luminos și precis contrast care scade și pierde din puterea expresiei cu cît culorile alăturate sunt mai depărtate. Așadar culorile binare și terțiare vor fi într-un contrast mai mic față de culorile fundamentale. Contrastele culorilor în sine sunt numeroase, iar posibilitățile de alăturare a culorilor în stare pură nealterate prin amestec, nesfîrșite.



Culorile mai slabe pot fi puse în contrast cu cele puternice sau pe fonduri albe sau negre, rezultând în practică adevărata lor frumusețe.

Contrastul de culoare în sine domină în arta veche greacă și egipteană, în arta orientala și a evului mediu (vitralii) în arta populară (țesături, ceramică etc.) și în arta modernă de la finele secolului al IX-lea pînă astăzi.

### 7.7.2. Contrastul coloristic de lumină și umbră

Cel mai simplu și mai puternic este contrastul dintre alb și negru. Între aceste două extreme polare există o serie de cenușii - griuri valorice - mai apropiate de negru (mai închise) sau mai apropiate de alb (mai deschise). Aceste griuri valorice ne dau o scară tonală cu două sensuri de orientare: în înălțime (deschise) și în profunzime (închise), în general acestea fiind neutre.

Un alt contrast de lumină și umbră poate fi creat prin alăturarea unei culori pure de o culoare amestecată cu alb sau negru, adică de aceeași culoare mai deschisă sau mai închisă. Culorile obținute prin acest amestec sunt, de fapt, tot griuri tonale sau tonuri de culoare.

Culorile vecine, colaterale dau naștere de asemenea la un contrast al nuanțelor, care este mai puternic cu cît distanța dintre ele este mai mare.

### 7.7.3. Contrastul coloristic de cald și rece.

#### Contrastul caloric

Acest fel de contrast are la bază un fenomen psihologic determinat de senzația de căldură pe care ne-o dau culorile din gama: galben, galben - portocaliu, portocaliu, roșu-portocaliu, roșu, roșu - violet roșcat, și de senzația de răceală produsă de culorile din gama galben-verzui, verde, verde-albăstrui, albastru, albastru-



violaceu. Polii acestor culori sunt considerate culorile roșu - portocaliu, culoarea cea mai caldă și albastru - verzui, culoarea cea mai rece.

Cercetările moderne au confirmat științific că aceste senzații se datorează deosebiriilor de lungime de undă ale culorilor care sunt cuprinse între 350 nm - violetul și 750 nm - roșul. Acest contrast cald-rece ajută la crearea perspectivei aeriene, culorile reci sugerând depărtarea (datorită straturilor de aer), iar cele calde apropierea.

#### 7.7.4. Contrastul culorilor complementare

Acest tip de contrast coloristic are o mare răspîndire în pictura de șevalet, murală și în arta decorativă. La baza contrastului stă de fapt legea juxtapunerii sau a alăturării ca efect spontan-simultan ce-l provoacă o culoare în jurul ei.

#### 7.7.5. Contrastul simultan de culoare

Acest contrast are ca aplicație reciprocitatea complementarelor și cuprinde o mare varietate de categorii cromatice. De fapt, în realitate acest fenomen nu există, deci nu poate fi fotografiat, dar este o reacție spontană a ochiului omenesc atunci cînd privește un timp o culoare. Culoarea rezultată este practic o impresie cromatică și se produce astfel: așezînd un mic pătrat cenușiu pe un fond galben acesta va părea violaceu, iar dacă îl vom așeza pe un fond roșu va părea verzui.

Fenomenul se explică prin aceea că, privind intens o culoare (roșu) celula senzorială ce percepe această culoare obosește și atunci intră în acțiune celelalte celule care văd verde și albastru -deci, culoarea complementară produsă va fi verde albastrui.



### 7.7.6. Contrastul coloristic de calitate

Se referă la gradul de puritate sau saturația unei culori. Prin puritate sau saturație se înțelege în general luminozitatea și strălucirea intensă a culorii.

O culoare cu cît este mai curată cu atît este mai frumoasă, pe cînd, dacă o amestecăm fie cu alb, fie cu negru, culoarea se închide sau se deschide, dar pierde fie din strălucire fie din liminozitate. Culorile ce se obțin prin amestec sunt tot griuri sau tonuri.

### 7.7.7. Contrastul coloristic de cantitate

Acest contrast corespunde raportului mult - puțin sau mare - mic. Efectul pe care îl exercită o culoare este cu atît mai puternic cu cît suprafața pe care se întinde este mai mare. Si aici este vorba, din nou, doar de impresia produsă de culori asupra ochilor. Dar puterea tonului de culoare nu depinde numai de suprafața petei de culoare, ci, în mare măsură de luminozitatea ei.

## 7.8. Culoarea corpurilor

Toate corpurile din lumea înconjurătoare sunt colorate în diferite moduri: *stridente, incolore, transparente, opace, albe, negre, gri etc.* Acest fenomen este cauzat de următoarele proprietăți ale corpurilor: *absorbție, emisie, refracție, reflexie a razelor luminoase.* Astfel, dacă în calea unui fascicol se așează o sticlă colorată în roșu, spectrul obținut își modifică aspectul devenind discontinuu, cu pete sau benzi de culoare gri pînă la negru. Noțiunea de nuanță în termen restrîns se poate defini ca fiind culoarea obținută din amestec cu alb, negru și o anumită culoare. Dacă într-o culoare galbenă se introduce o cantitate de alb, rezultă o nuanță de galben deschis, iar



dacă în aceeași culoare se introduce o cantitate de negru se va obține un galben închis verzui.

### 7.9. Insușirile culorilor

Culoarea ca formă naturală poate fi caracterizată prin starea ei fizică, ce poate fi exprimată prin: *lungime de undă dominantă*, *puritate de excitație*, *luminozitate*, în timp ce sub aspectul psihologic creat de expresia cromatică se va exprima prin: *nuanță*, *saturație*, *luminozitate*. În terminologia tinctorială cele trei noțiuni caracteristice culorilor devin: *nuanță*, *claritate*, *intensitate*.

Aceste însușiri ale culorilor se pot restrînge la formula: cromatismul sau tenta culorii, puritatea sau saturația culorii, luminozitatea sau strălucirea culorii, deoarece fiecare set de noțiuni are propria sa semnificație și orice încercare de corelare directă conduce la dificultăți.

Pentru clarificare putem ordona noțiunile cromatice într-o diagramă în care seturile descrise prin caracteristica de bază să ocupe fiecare câte o coloană: caracteristica fizică, caracteristica psihologică, caracteristica tinctorială și caracteristica cromatică.

### 7.10. Caracteristicile fizică, psihologică, tinctorială și cromatică

Analizate din punct de vedere fizic, psihologic și tinctorial, culorile pot prezenta o dominantă prin:

- puritate de excitație;
- luminozitate de nuanță;
- saturație;
- luminozitate de reflexie;
- claritate;



- intensitate calitativă;
- intensitate cantitativă;
- puritate senzorială vizuală.

De aceste calități sau caracteristici de expresie cromatică trebuie să se țină seama în armonizarea culorilor, indiferent de domeniul de utilizare.

#### 7.10.1. Cromatismul sau tenta culorii

Vizualizarea spectrului cromatic rezultă din descompunerea luminii albe cu ajutorul unui cristal prismatic în cele șapte culori spectrale: roșu, portocaliu, galben, verde, albastru, indigo, violet.

În afara culorilor spectrale (cromatice) întâlnim albul și negrul, care sunt culori acromatice cu însușirile și caracteristicile lor aparte.

Amintindu-ne desfășurarea liniară a culorilor spectrale sau circulară, ca în cercul cromatic Itten, vom observa că fiecare culoare corespunde unor lungimi de undă dominante. În funcție de deplasarea colaterală a unei culori în spectru vom avea o anumită stare de saturație. O culoare poate fi definită cu ajutorul a doi coeficienți  $x$  și  $y$ , din punctul de vedere al cromaticității, deci al conținutului în culoare, ceea ce reprezintă fracțiuni de cromaticitate.

Prin cromaticitate se înțelege tenta culorii corespunzătoare lungimii de undă dominantă și saturației acesteia. Tenta culorii permite diferențierea senzației provocate de două culori de aceeași luminozitate. Efectele cromatice ce se produc în momentul asocierii culorilor demonstrează că fiecare culoare are o viață proprie reacționând diferit atunci când sunt suprapuse sau juxtapuse. Expresivitatea culorii este determinată de intensitatea fizică spirituală (ce stare sau sentiment provoacă omului). Cromatismul ca intensitate a culorilor se găsește sub cele două aspecte: senzorial și afectiv.



Intensitatea fizică se referă la starea fizică ca sarcină cromatică (stare de pigment). Intensitatea funcțională se referă la starea fizică ca reflexie de culoare și lumină. Intensitatea psihologică se referă la calitatea sarcinii sale cromatice afective. Se poate întâmpla ca o culoare să fie lipsită de cromaticitate, rezultată a amestecului în părți egale a culorilor fundamentale. Această culoare obținută va fi un gri perfect, apropiat negrului.

#### 7.10.2. Puritatea sau saturația culorii

S-a demonstrat fizic că lungimea de undă determină culoarea. Între o lungime de undă și alta există o serie de valori care pot sau nu pot fi percepute de ochiul omenesc. Fiecărei valori a lungimii de undă îi corespunde o anumită nuanță a culorii, dar ochiul nu le percepe decât global sub cele șapte culori spectrale.

În domeniul pigmentilor puritatea este mai ușor observabilă dacă ne raportăm la cele trei fundamentale - roșu, galben, albastru - și la cele trei culori binare - orange, verde, violet. Acestea sunt pure și saturate prin însăși culoarea, tentă, dominantă, nefiind obținute prin amestecul fizic al altor culori.

Dar dacă vom lua două culori, una primară și una binară și le vom amesteca fizic în raport cantitativ, vom obține o serie de culori nuanțate spre dominantă. În funcție de oscilația lungimii de undă, tentă acelei culori trece prin intermediul nuanțărilor de la o culoare la alta în funcție de locul ce-l ocupa în spectru sau în cercul cromatic. Culoarea este cu atât mai puțin pură cu cât crește sau descrește valoarea lungimii sale de undă.

O observație interesantă asupra culorilor pure este aceea a strălucirii și vivacității lor, adică o culoare pură va reflecta mai puternic lumina, uneori menținând-o chiar în starea sa fizică, de culoare vie.



Referitor la saturație sau puritatea de excitație menționată, aceasta reprezintă cantitatea de culoare pură dată de lungimea de undă, conținută într-o culoare spectrală. În timp ce nuanța, tenta este caracteristica calitativă a culorii, saturația este una cantitativă.

Culorile spectrale sunt saturate, puritatea lor fiind egală cu 1 în timp ce culorile acromatice au puritatea egală cu zero. Culorile cu aceeași nuanță și saturație apar diferite dacă luminozitatea diferă. În acest sens putem crea serii de culori urmărind ca senzația dată de aceeași nuanță și luminozitate să fie într-o serie de saturații crescînde de la gri către acel membru al seriei în care nuanța este cea mai marcată. În sens optic (lumini colorate) saturația scade prin amestecarea cu lumină albă sau cu alte lungimi de undă. În sens tinctorial saturația culorilor naturale pure scade prin amestecul fizic cu alb sau negru, în raport cantitativ.

### 7.10.3. Luminozitatea sau strălucirea culorii

A treia caracteristică a culorii este amplitudinea, fenomen care determină strălucirea luminozității culorilor de a fi mai mult sau mai puțin vii.

Amplitudinea este determinată de intensitatea luminii ce provine de la o sursă luminoasă. În acest caz putem defini luminozitatea ca fiind raportul dintre fluxul de lumină reflectat și fluxul primit. În cazul unei reflexii totale, neselective, corpul este alb iar în cazul reflexiei nule corpul este negru. Între alb și negru se înșiră seria de culori gri (cenușii) sau acromatice, care în sistemul tricromatic caracterizează înălțimea sau profunzimea luminoasă a unei culori. Griurile neutre reprezintă alburile umbrite obținute prin slăbirea luminozității fără vreo modificare, în sensul micșorării, a compoziției spectrale.



Luminozitatea este singura caracteristică a culorilor acromatice și permite ordonarea senzațiilor acromatice într-o serie iar pentru culorile cromatice permite clasarea lor ca echivalente cu membrii unei serii acromatice.

În sens tinctorial putem defini seria de griuri acromatice ca valori ale luminozității. Apropierea unei culori închise de o culoare deschisă accentuează diferența de luminozitate.

Referitor la amplitudinea culorii în funcție de intensitatea luminii observăm că o pată de culoare așezată în lumină își păstrează intensitatea sa fizică, în timp ce dacă sursa de lumină se depărtează culoarea pierde din strălucire.

Nuanța corespunde sensului fizic și psihologic al acestei noțiuni și este legată de lungimea de undă dominantă a curbei de absorbție a culorii respective. Este proprietatea culorii care permite ochiului omenesc să distingă unele de altele diferitele componente ale spectrului.

#### 7.10.4. Claritatea

O culoare este cu atât mai strălucitoare cu cât este mai pură, adică cu cât spectrul de absorbție este limitat la o zonă mai îngustă de lungimi de undă. În practică corpurile colorate odată cu creșterea intensității vopsirii (aceeași culoare aplicată în două - trei straturi succesive), corpul absorbind mai multă lumină, luminozitatea se va micșora, dar culoarea devine mai saturată și mai clară. Deci, apariția unui optim de claritate determinată de creșterea saturației duce la scăderea luminozității.



### 7.10.5. Armonia culorilor

În pictura murală, poate mai mult decât în cea de șevalet, armonia de culoare se cere temeinic cunoscută și însușită de viitorul pictor muralist bisericesc. Tehnica predilectă a picturii bisericești fiind fresca, orice suprafață reclamă siguranța procedeeilor de lucru, dar și intuiția precisă a artistului în ceea ce privește asocierea culorilor pe o suprafață dată.

Asocierea a două sau mai multe culori pe o suprafață dată, cu respectarea legilor și a contrastelor cromatice este cunoscută sub denumirea de *armonie de culoare*.

Armonia de culoare constă într-o alăturare cromatică inteligibilă și plăcută, bazată pe afinitățile ce există între culori. Pentru aceasta este nevoie ca acele culori pure, tente colorate sau tente rupte să fie ordonate după aceleași principii ale armoniei muzicale, adică să devină ceea ce numim pictură. Ordonarea culorilor într-o suprafață plastică se va face după criteriile generale ale acordului și armoniei.

Acordul de culoare înseamnă a pune de acord doi termeni cromatici mai mult sau mai puțin diferiți care se află într-un raport de contrast. Alegerea conștientă a valorilor tonale, funcție de tipul de contrast de culoare și acordarea lor cromatică conduce implicit la armonia de culoare. Pentru a se realiza acest deziderat, culoarea pigment trebuie să capete o nouă semnificație coloristică printr-o pregătire prealabilă, adică să fie supusă unei sintaxe cromatice care să o pună într-o altă relație cromatică.

Acordul de culoare poate fi operant în următoarele direcții: acordul complementarelor sau analogia contrariilor, acordul semenelor, degradarea culorilor.



### 7.10.6. Acordul complementarelor

Asociate, doua culori complementare pot crea un contrast foarte armonios sau dimpotrivă un contrast foarte violent, nearmonic, un dezacord (în cazul a două tente pure). Alăturînd un roșu pur unui verde pur nu se va putea realiza un acord. Logic și respectiv pictural se poate păstra una din cele două complementare în stare de tentă pură cu condiția ca cealaltă să fie ruptă prin amestecul fizic cunoscut. Amestecînd culoarea pură cu complementara sa, în anumite proporții, se produce o alterare a purității și implicit o reducere a intensității cromatice, adică se rupe o culoare. În cazul folosirii unei perechi de culori complementare, una din culorile complementare se poate înlocui cu griul său, obținut prin rupere. Procedul menționat poate fi aplicat în special la compozițiile religioase cu multe personaje.

### 7.10.7. Acordul semnelor

Pictorii premergători Renașterii au folosit o altă variantă de asociere (punere de acord) a doua sau mai multe culori - juxtapunerea a două tente de valori diferite ale aceleiași culori. Si în acest caz există două posibilități:

1. Punerea de acord a două tente în contrast de închis-deschis cu condiția ca cele două semne să fie bine diferențiate ca valoare. Fără contrast, fiind analoge, acestea nu produc un acord ci o monocromie.
2. Prin juxtapunerea a două tente ale aceleiași culori, una intens colorată, cealaltă ruptă - deci în contrast coloristic de calitate, se obține un acord cu condiția ca cele două semne să fie suficient diferențiate ca intensitate colorată. Fără această diferențiere, o tentă pură, iar cealaltă vizibil ruptă, fiind analoge, nu se produce



un acord ei o monocromie. Procedul menționat a fost aplicat în special în arta orientală - principiul oriental de modulație ton în ton, utilizat în arta decorativă, în cea murală și în realizarea tapiseriilor.

#### 7.10.8. Ruperea culorilor

Noțiunea de nuanță este definită ca fiind culoarea modificată prin amestecul ei cu alta, cu negru sau prin amestecul culorilor între ele. Se referă la gradația culorilor de la închis la deschis sau invers. Prin amestecarea albului cu negru se obțin nuanțe de gri. Toate nuanțele de gri formează o gamă armonică de culori pure. Griurile sunt reci, iar compoziția ce se poate realiza cu ajutorul lor se numește *armonie ton în ton* sau *isocromia*. Nuanțele se pot realiza din fiecare ton pur amestecat cu alb, rezultând culori reci.

Pentru a le încălzi se adaugă o cantitate mică din culorile complementare sau calde (portocaliu, galben, ocru).

Prin armonizarea culorilor se înțelege, în general, operația care se face în scopul de a pune în acord două sau mai multe culori. Culorile complementare așezate pe suprafețe egale, în general, sunt contrastante. Pentru a le pune în acord este necesar ca una din ele să fie ruptă cu ajutorul complementarei ei sau cu ajutorul unei alte culori. De exemplu, pentru a pune în acord o pată roșie cu o pată verde se rupe culoarea verde amestecând-o cu puțin roșu.

Astfel, alăturarea culorilor roșu, verde-roșu și verde formează un acord armonios. Operația se poate face și invers, obținând acordul: roșu, roșu-verde, verde. Acordul între roșu și verde se poate obține și cu ajutorul unei a treia culori: se alătură unei pete roșii o pată roșie spre albastru și apoi o altă pată verde spre albastru, iar la sfârșit o pată verde. Astfel, se observă că culorile complementare roșu și verde s-au pus în acord prin procedeul ruperii ambelor culori



cu albastru. Un alt procedeu de a pune în acord două culori contrastante este și acela de a lega prin reflexele lor. Valabilitatea acestui procedeu se observă folosind ca model două obiecte, unul de culoare portocalie și altul albastru și obținând un context cromatic armonios prin luminarea puternică a unuia în așa fel încât culoarea lui să se reflecte asupra celuilalt. Aceasta, combinându-se cu culoarea locală a obiectului mai puțin luminat, formează o nuanță de legătură spre verde-gri. Deci, actul armonizării culorilor nu înseamnă temperarea contrastelor dintre culori, ci echilibrarea lor dirijată spre acea culoare dominantă care să exprime cel mai bine starea afectivă a desenatorului, emoțiile lui estetice.

Plecînd de la o culoare dominantă, prin amestecul fizic sau optic al culorilor se poate obține o bogată gamă de nuanțe și tonuri, care, acoperind cea mai mare parte a suprafeței, realizează armonia cromatică a acestuia.

Discordanța cromatică poate să devină armonioasă prin intervenția griului. Griul mijlocește alianța a două culori care se resping. În mod științific culoarea gri excită în retină grupa celulelor de albastru; cînd acestea obosesc, celelalte două grupe de roșu și galben produc împreună prin excitații culoarea de ocru cerută prin exaltare de culori gri.

### 7.11. Culorile uzuale

Paleta artiștilor a fost îmbogățită de industria chimică modernă a coloranților cu un șir întreg de culori care s-au afirmat din plin. Cea mai des utilizată de pictor este culoarea alba. De la sfîrșitul sec. al IX-lea, cînd s-a afirmat pictura luminoasă a impresioniștilor, a crescut și mai mult rolul culorii albe, care este utilizată mai cu seama în amestecuri cu celelalte culori, de pildă la obținerea unor nuanțe mai deschise.



Albul cel mai intens colorant este albul de plumb, un oxid de plumb care posedă o mare densitate și putere de acoperire și suportă combinații aproape cu toate celelalte culori. Astăzi este folosit la scară foarte largă albul de zinc - introdus în pictură acum o sută de ani. Acesta are putere de acoperire redusă și trebuie aplicat în cantități mai mari decât albul de plumb, dar prezintă avantajul de a fi mai ieftin; dă amestecuri stabile cu toate culorile și nu este toxic. Albul de titan este un nou material colorant valoros, obținut prin oxidarea unui metal suedez. Litoponul este un amestec pe bază de sulfură de zinc de calitate mai slabă, folosit pentru executarea eboșelor. Majoritatea culorilor galbene folosite în pictură, cum sunt galbenul de Neapole, galbenul de crom, galbenul de zinc, galbenul de cobalt, galbenul de cadmiu se obțin prin procedee chimice. De exemplu, cadmiu galben este o culoare de substrat, precipitată pe un material alb. Galbenul indian este o culoare naturală, de origine animală (preparat din urina vacilor). Ocrurile galbene sunt de fapt argile colorate datorită prezenței unor oxizi de fier. Ocrul galben deschis, ocrul auriu ocrul închis, rareori pot fi utilizate în stare naturală; acestea, în prealabil, se macină mărunț și prin spălare se curăță de impuritățile vătămătoare picturii. Ocrurile dau și excelente materiale colorante, foarte stabile, cum sunt umbra și pământul de Siena, având tonalități variate, după cum sunt: arse sau nearse. Roșul cel mai puternic de care dispunea pictura de altă dată era cinabrul - o combinație chimică de sulf și mercur, care este înlocuit cu roșul de cadmiu (vermillon de cadmiu), mult mai stabil. De asemenea, se utilizează și roșul permanent, care fiind un gudron, intră în categoria culorilor de substrat. În zilele noastre și lacul de garanță, o veche și prețuită culoare roșie, a fost înlocuit de o culoare de gudron denumită alizarină.

Una din cele mai scumpe culori folosite de pictorii din trecut este albastru ultramarin (natural), care a fost înlocuit cu



ultramarinul artificial. Albastrul de Prusia este un produs chimic care dispune de o luminozitate ce se afirmă mai ales în amestec cu alte culori.

Din paleta culorilor verzi putem enumera verdele de crom și smaragd, ce sunt două culori strălucitoare, cu o bună capacitate de acoperire, care se amestecă bine cu alți coloranți, permițând crearea unei game bogate de nuanțe de verde (culoare obținută și din amestecul albastrului cu galbenul).

Cu puține excepții, culorile negre sunt cele cunoscute și utilizate de veacuri. Astfel este de pilda negrul de ivoriu, care se obține prin carbonizarea oaselor, coarnelor, resturilor de fildeș, care dau cea mai intensă culoare neagră din câte există.

#### 7.11.1. Culori pe bază de apă

Acuarela este o tehnică a picturii, executată pe suporturi din hârtie, carton, pergament, fildeș, în culori compuse din pigmenți fin divizați în amestec cu lianți de tipul: gumei arabice, albușului de ou, mierii de albine, care sunt solubile în apă. Folosirea acestor culori se face prin înmuierea prealabilă a pensulei în apă, de unde și denumirea tehnicii respective, care facilitează efectele de transparență și luminozitate, incluzând în ele și calitatea de culoare, de obicei albă, a suportului. Tehnica a fost folosită în arta egipteană, la decorarea scrierilor pe papirus, în arta chineză a picturii pe mătase. De la Renaștere și pînă în zilele noastre acuarela a servit mai ales pentru realizarea schițelor pregătitoare ale unor picturi în ulei, a cartoanelor pentru tapiterii.

În Franța, Austria, Italia, Germania, acuarela a jucat un rol important în evoluția portretului, iar în perioada contemporană este aplicată în special de către peisagisti.



Ca material pictural, acuarela se prezintă ca o vopsea în stare solidă (sub formă de pastile) sau vîscoasă (sub formă de pastă în tuburi), care se înmoaie în apă, nu are putere de acoperire și este transparentă.

Tehnica picturală cunoaște două variante: pe uscat, prin suprapunerea straturilor de culoare pe suprafețe zvîntate și pe umed, cînd petele suprapuse fuzionează între ele, în cea de-a doua varianta transparentă fiind însoțită și de un efect catifelat, vaporos.

Guașa este o tehnică asemănătoare acuarelei, de care se deosebește prin faptul că pigmenții încorporează o cantitate apreciabilă de material de umplură alb (caolin), datorită căruia peliculele de culoare devin opace și mate, ușor catifelte. Guașa este culoare de apă, obținută dintr-un amestec de pigment, gumă arabică (ca și liant), glicerină sau, în cazul unui procedeu mai vechi de obținere - mierea, la care se adaugă o serie de alți adjuvanți. Guașa este o tehnică artistică foarte veche, utilizată în Egiptul Antic, în Orient și în Europa medievală. Începînd cu secolul al XVIII-lea este adesea aplicată în tehnicile mixte, în combinație cu tempera, acuarela sau pastelul.

Tempera este o tehnică de apă în care se folosesc pigmenți amestecați cu lianți proteici, pe baza de substanțe gelatinoase (clei de gălbenuș și de albuș, clei de piele etc). Dintre culorile de apă, culorile tempera prezintă cea mai mare putere de acoperire.

Există mai multe tipuri de tempera, care se clasifică după natura dispersantului (liantului) folosit: ou, cazeină, gumă, etc. și a altor elemente componente: uleiuri sicative, verniuri, unele genuri de ceară, care pot comporta efecte secundare. Pictura în tempera, ca orice altă tehnică de apă, presupune un grund deschis pentru obținerea efectelor luminoase.

Suprafața - suport în pictură este un material pe a cărui față se pictează sau se desenează. În cazul picturii în ulei pe pînză sau



entou, al temperei pe zid sau pe lemn se așterne în prealabil o preparație specială care să asigure legătura osmotică cu suportul.

Grundul (stratul de separație dintre suport și pelicula picturală) este un strat prealabil, subțire și uniform, așternut odată sau de mai multe ori pe suprafața suportului (în pictură) și pe placa metalică înainte de corodare (în gravură). În pictură se folosesc trei tipuri de grunduri:

- absorbant (pe bază de apă de clei, cretă și alb de zinc);
- semiabsorbant (pe bază de verni de ulei de in, adăugat la preparația anterioară, în care creta a fost înlocuită cu foarte puțin gips nears și măcinat fin);
- gras (pe bază de ulei sau fără apă de clei).

Eboșa este primul stadiu în execuția unei opere de artă. În eboșă se concretizează ideea plastică a lucrării. În tehnica uleiului eboșa poate fi o acuarelă falsă, care nu murdărește grundul și care poate fi scoasă ușor.

### 7.11.2. Culori în ulei și culori acrilice

Dacă culorile în ulei sunt cunoscute și folosite încă din secolele XV - XVI și reprezintă pigmenți minerali sau organici dispersați în ulei de in fiert sau alt ulei sicativ cu rol de liant, culorile acrilice sunt culori moderne, care au la bază lianți din polimeri acrilici. Ultimele au avantajul unor caracteristici cromatice și estetice deosebite, precum și o superioritate a reologiei pastelor (prelucrabilității lor).



## Bibliografie

1. Avon - Coffrant, F., (1991), *Manuel pratique de la peinture sur bois*, Celiv, Paris;
2. \* \* \*, (1978), *Dictionar de filozofie*, Ed.Politică, București;
3. \* \* \*, *Dictionar de artă (A - M)*, (1995), Ed.Meridiane, București;
4. Achiței, Gh. și col., (1983), *Estetica*, Ed.Academiei RSR, București;
5. Berger, R., (1985), *Descoperirea picturii*, Ed.Meridiane, București;
6. Braniște, E., (1993), *Liturgica generală*, Ed.Institutului Biblic și de Misiune al BOR, București;
7. Cantacuzino, G.M., (1928), *Palladio*, Ed. Muzicală, București;
8. Carpov, Maria, (1978), *Introducere în semiologia generală*, Ed.Univers, București;
9. Ceninni, Cennino, (1977), *Tratat de pictură*, (traducere din italiană), Ed. Meridiane, București;
10. Chevalier, J., Gheerbrant, A., (1994-1995), *Dictionar de simboluri*, Ed.Artemis, 3 vol., București;
11. Demetrescu, C., (1966), *Culoarea - suflet și retină*, Ed. Meridiane, București;
12. Dionisie din Furna, (1979), *Carte de pictură*, Ed.Meridiane, București;
13. Evdochimov, P., (1993), *Arta icoanei - o teologie a frumuseții*, Ed.Meridiane, București;
14. Faure, E., (1990), *Istoria artei*, vol. III, Ed.Meridiane, București;
15. Florenski, P., (1994), *Iconostasul*, Ed.Anastasia, București;
16. Fromentin, E., (1912), *Maîtres d'autrefois*, Ed. Plon, Paris;



17. Ghițescu, G., (1981), *Antropologie artistică*, vol.I-II, Ed. Didactică și Pedagogică, București;
18. Guenne, J., (1944), *Le regard et l'expression dans la peinture, Formes et Couleurs*, Paris;
19. Havel, M., (1980), *Tehnica tabloului* (traducere din lb. franceză), Ed. Meridiane, București;
20. Hausenstein, (1916), *Die Kunst und die Gesellschaft*, Piper Verlag, München;
21. Herseni, T., (1973), *Sociologia literaturii*, Ed. Univers, București;
22. Hours M., (1982), *Secretele capodoperelor* (traducere din lb. franceză), Ed. Meridiane, București, 1982;
23. Ingres, J.D., (1957), *Ecrits sur l'art. La jeune parque*, Paris;
24. Kiplik, I.D., (1950), *Tehnica picturii vechilor maeștrii* (traducere în românește), Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București;
25. Kiplik, I.D., (1950), *Materii colorante folosite în pictură* (traducere), Ed. de Stat pentru literatură și artă, București;
26. Lăzărescu, L., (1995), *Dicționarul de artă - forme, tehnici, stiluri artistice*, vol.I, Ed. Meridiane, București;
27. Lalo, C., (1921), *Arta și viața socială*, Ed. Univers, București;
28. Lange, L., (1943), *Die Darstellung des Menschen in der Geschichte der Kunst*, Berlin;
29. Lhote, A., (1987), *Tratat despre peisaj și figură*, Ed. Meridiane, București;
30. Maroger, J., (1986), *A la recherche des secrets des grands peintres*, (preface et notes de Marc Havel), Dessain et Tolra, Paris;
31. Mihalcu, M., (1984), *Valori medievale românești*, Ed Sport - Turism, București;



32. Mihaleu, M., (1996), *Fața nevăzută a formei și culorii*, Ed. Tehnică, București;
33. Morpurgo - Tagliabue, G., (1976), *Estetica contemporană*, Ed. Meridiane, București;
34. Morris, Ch.W., (1972), *Grundlagen der Zeichentheorie*, Munchen;
35. Pascadi, I., (1972), "*Metoda structuralistă în abordarea operei*", în volumul *Noi direcții, noi criterii în cercetarea estetică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca;
36. Quenot, M., (1993), *Arta icoanei - fereastră spre absolut*, Ed. Enciclopedică, București;
37. Radian, H.R., *Cartea proporțiilor*, Ed. Meridiane, București, 1981;
38. Rață, D., (1972), "*Critica stilistică - implicații teoretice*", în volumul *Estetica filozofică și științele artei*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București;
39. Richer, P., (1890), *Anatomie artistique*, Paris;
40. Richer, P., (1893), *Canon des proportions du corps humain*, Paris;
41. Richer, P., (1925), *Le nu dans l'art*, Ed. Plon, Paris;
42. Ruskin, J., (1987), *Insemnări despre artă*, Ed. Meridiane, București;
43. Sandu I., Sandu Irina Crina Anca (1998), *Chimia conservării și restaurării cărților vechi*, vol. I, Ed. Universității "Al.I. Cuza" Iași;
44. Sandu I., Sandu Irina Crina Anca, van Saanen Antonia (1998), *Expertiza științifică a operelor de artă*, vol. I, Ed. Universității "Al.I. Cuza" Iași;
45. Sandulescu Verna, C., (1979), *Erminia picturii bizantine*.



46. Schönborn, C., (1966), Icoana lui Hristos, Ed. Anastasia, București;
47. Sorulev, I., (1979), Politica, estetica, sociologie, Ed. Univers, București;
48. Spitzer, L., (1962), Linguistics and Literary History in Essays in Stylistics, Princeton, London;
49. Stravinsky, I., (1967), Poetica muzicală, Ed. Muzicală, București;
50. Studitul Teodor, (1994), Iisus Hristos - prototip al icoanei Sale, Ed. Deisis, Sf. Mănăstirea Ioan Botezătorul, Alba Iulia;
51. Sușală, I.N., Bărbulescu, O., (1993), Dictionar de artă (termeni de atelier), Ed. Sigma, București;
52. Uberto, E., (1972), Einführung in die semiotik, München;
53. Uspensky, L., (1994), Teologia icoanei, Ed. Anastasia, București;
54. Vauchez, A., (1994), Spiritualitatea Evului Mediu Occidental, Ed. Meridiane, București;
55. Vigotski, L.S., (1973), Psihologia artei, Ed. Univers, București;
56. Volkeit, J., (1905), System der Aesthetik, Bd. 1, München.



## CUPRINS

<b>CAPITOLUL I - CORPUL UMAN ȘI FORMELE VIETII ÎN ARTĂ. EVOLUȚIA ACESTORA ÎN TIMP .....</b>	<b>1</b>
1.1. Corpul uman în diverse reprezentări plastice .....	1
1.2. Nudul în arta clasică și modernă .....	9
<b>CAPITOLUL II. PROPORTIILE CORPULUI ÎN ARTA ANTICĂ ȘI MODERNĂ .....</b>	<b>13</b>
2.1. Generalități despre proporții .....	13
2.2. Știința proporțiilor .....	19
2.2.1. Secțiunea de aur .....	21
2.2.2. Generalizarea șirului lui Fibonacci. Șiruri Fibonacciene .....	30
2.3. Proporțiile corpului uman în arta antică și modernă .....	36
2.4. Istoricul anatomiei artistice ca știință. Evoluția canonului în arta plastică .....	49
2.4.1. Canonul lui Gottfried - Schadow .....	55
2.4.2. Canonul lui Schmidt - Fritsch ... ..	56
2.5. Proporțiile corpului uman în arta bizantină .....	58
<b>CAPITOLUL III. EXPRESIA OMULUI ÎN ARTA ECLESIALĂ .....</b>	<b>62</b>
3.1. Aspecte generale .....	62
3.2. Elemente expresive utilizate de către marii artiști .....	64
<b>CAPITOLUL IV. ELEMENTE DE STUDIUL DESENULUI CA DOCUMENT AL REALITĂȚII OBIECTIVE .....</b>	<b>75'</b>
4.1. Limbajul plastic în iconografia ortodoxă. Generalități ...	75
4.2. Elemente de limbaj plastic în arta iconografică ortodoxă .....	83
4.2.1. Formă, valoare, culoare .....	84



4.2.2. Dinamica expresivității formelor .....	88
4.2.3. Formele închise și deschise .....	88
4.2.4. Contraste ale formelor .....	88
4.2.5. Elemente componente ale ritmului plastic .....	90
4.3. Forme compoziționale decorative .....	98
4.4. Fonduri decorative .....	102
<b>CAPITOLUL V. PRINCIPII DE ORGANIZARE</b>	
<b>FORMALĂ COMPOZIȚIONALĂ ÎN ARTA</b>	
<b>ECLESIASTICĂ .....</b>	<b>107</b>
5.1. Etape ale configurării compoziției .....	114
5.2. Principii ale compoziției plastic - decorative .....	115
5.3. Chipuri comparate .....	124
<b>CAPITOLUL VI. ANALIZA CULORII .....</b>	<b>134</b>
6.1. Studiul culorii în pictură .....	134
6.2. Problemele formale ale culorii .....	135
6.3. Exerciții asupra contrastelor culorilor cu ajutorul formelor geometrice sau a formelor naturale simple .....	136
6.4. Lumină și culoare .....	136
6.4.1. Mișcarea culorilor în spectru în funcție de intensitatea luminii .....	136
6.4.2. Studiul cromatismului luminos .....	137
6.4.3. Studiul contrastelor de valori .....	137
6.4.4. Studii de reprezentare a spațiului cu ajutorul culorii .....	138
6.4.5. Studiul acordurilor și armoniei coloristice .....	138
6.5. Studiul culorii ca mijloc de expresie .....	139
6.5.1. Culoarea, domeniu al afectivității .....	139
6.5.2. Simbolismul culorilor .....	140
6.6. Repere creștine ale simbolismului culorilor în iconografia răsăriteană .....	142



<b>CAPITOLUL VII. ASPECTE PRACTICE PRIVIND STUDIUL DESENULUI ȘI AL CULORII.....</b>	<b>148</b>
7.1. Aspecte generale privind desenul .....	148
7.1.1. Importanța și scopul studiului desenului.....	148
7.1.2. Dezvoltarea simțului estetic pentru proporție, linie și stil.....	150
7.2. Fazele procesului de creație.....	151
7.2.1. Etapele de lucru în desenul după natură.....	153
7.2.2. Formarea deprinderilor de a observa și studia modelul pentru desenat.....	155
7.3. Materialele și folosirea lor în formarea deprinderilor grafice .....	155
7.4. Elemente de bază ale desenului decorativ .....	158
7.4.1. Punctul decorativ.....	161
7.4.2. Linia decorativă.....	161
7.4.3. Alternanța.....	162
7.4.4. Etape de lucru.....	163
7.4.5. Conjugarea.....	163
7.5. Relații între suprafețe și forme.....	164
7.5.1. Forma culoare.....	165
7.5.2. Forma deschisă.....	165
7.5.3. Forma elaborată.....	165
7.5.4. Forma închisă.....	166
7.5.5. Forma semnificantă.....	166
7.5.6. Forma simbolică.....	166
7.5.7. Forma spațială.....	166
7.5.8. Forma spontană.....	167
7.5.9. Forma totală.....	167
7.5.10. Spațiul plastic.....	167
7.6. Desenul după natură.....	170
7.7. Studiul culorii .....	



7.7.1. Contrastul culorilor în sine.....	172
7.7.2. Contrastul coloristic de lumină și umbră.....	173
7.7.3. Contrastul coloristic de cald și rece.....	173
7.7.4. Contrastul culorilor complementare.....	174
7.7.5. Contrastul simultan de culoare.....	174
7.7.6. Contrastul coloristic de calitate.....	175
7.7.7. Contrastul coloristic de cantitate.....	175
7.8. Culoarea corpurilor.....	175
7.9. Insușirile culorilor.....	176
7.10. Caracteristicile fizică, psihologică, tinctorială și cromatică.....	176
7.10.1. Cromatismul sau tenta culorii.....	177
7.10.2. Puritatea sau saturația culorii.....	178
7.10.3. Luminozitatea sau strălucirea culorii.....	179
7.10.4. Claritatea.....	180
7.10.5. Armonia culorilor.....	181
7.10.6. Acordul complementarelor.....	182
7.10.7. Acordul semnelor.....	182
7.10.8. Ruperea culorilor.....	183
7.11. Culori uzuale.....	184
7.11.1 Culori pe bază de apă.....	186
7.11.2. Culori în ulei și culori acrilice.....	188
Bibliografie .....	189
Cuprins .....	193



